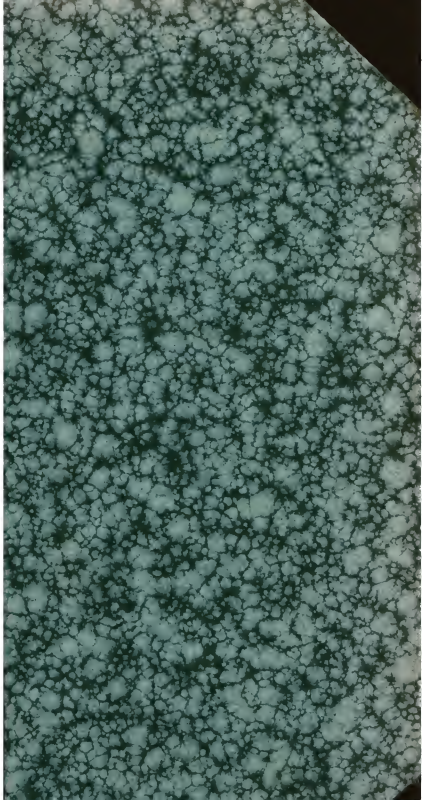






Bacc. D. Masinis H 699

LES PEINTRES BRUGEOIS.

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR :

HISTOIRE DE LA PEINTURE FLAMANDE ET HOLLANDAISE,
4 volumes in-8°.

ÉTUDES SUR L'ALLEMAGNE, *renfermant une histoire de
la peinture allemande*, 2 volumes in-8°.

HISTOIRE DES IDÉES LITTÉRAIRES EN FRANCE AU DIX-
NEUVIÈME SIÈCLE, *et de leurs origines dans les
siècles antérieurs*, 2 volumes in-8°.

SOUVENIRS D'ANGLETERRE, 1 fort volume in-8°.

NÉVILLAC, 1 volume in-18.

LES

PEINTRES BRUGEOIS,

PAR

ALFRED MICHIELS.



Bruxelles,

LIBRAIRIE ANCIENNE ET MODERNE DE A. VANDALE,

RUE DES CARRIÈRES, 30.

1846



AVERTISSEMENT.

Ce livre est un extrait de mon ouvrage intitulé : *Histoire de la Peinture Flamande et Hollandaise*. J'en ai retranché toute la partie scientifique, les notes, les catalogues, les discussions; je n'ai laissé que le résultat de mon travail, les faits qui peuvent exciter généralement l'intérêt et devenir populaires. L'École de Bruges forme

un ensemble bien distinct au milieu de l'art flamand, : elle s'en détache comme une île brillante, située près d'un fertile royaume. Les touristes, les amateurs seront, je crois, satisfaits de trouver réunis dans un petit volume les documents principaux qui l'éclairent. Ce n'est pas tout de visiter un pays, de se transporter devant d'illustres chefs-d'œuvre : il faut encore être accompagné d'un guide bienveillant qui vous les explique ; voilà le rôle que j'ambitionne pour le présent opuscule.

CHAPITRE PREMIER.

Les Van Eyck.

Opulence de Bruges à la fin du quatorzième et pendant le quinzième siècles. — Hubert et Jean naissent près des frontières allemandes. — Influences qu'ils subissent. — Ils transportent leur atelier à Bruges. — Première gloire qu'ils obtiennent. — Découvertes de Jean Van Eyck.

Les Pays-Bas, vers la fin du quatorzième siècle, étaient la contrée la plus riche du monde. L'Italie seule pouvait, à cet égard, soutenir la comparaison avec eux, mais sans briller d'un éclat supérieur. D'habiles princes avaient dès longtemps favorisé l'industrie et le commerce dans ces grasses plaines, où toutes les circonstances leur étaient d'ailleurs propices. Au milieu du treizième siècle, Mar-

guerite de Constantinople, d'abord comtesse de Hainaut, puis de Flandre, abolit la servitude dans ses domaines et releva le front de ses sujets courbé vers la glèbe. Le rustre affranchi travailla plus courageusement; ni les fatigues, ni les dangers ne le rebutèrent; il demanda au sol, il chercha sur les flots orageux le bien-être et l'opulence dont il voyait jouir les seigneurs. En 1218, la comtesse Jeanne, sœur aînée de Marguerite, avait accordé aux villes flamandes, surtout à Lille, Dam et Gand, de nombreuses immunités. Lorsque la puissance des communes devint plus grande, elles obtinrent, elles conquièrent d'autres privilèges. Les citoyens qui exerçaient le même état se rapprochèrent et s'entendirent, les corporations d'arts et de métiers se fondèrent, la bourgeoisie s'organisa, défendit ses intérêts et passa même peu à peu de la crainte aux menaces. La plus ancienne charte relative à ces corporations, en Belgique, est une ordonnance de Guy, comte de Flandre, promulguée l'an 1294. Elles avaient pour chefs des doyens qui, gouvernant le populaire, étaient des hommes redoutables, des espèces de seigneurs industriels. La Hanse teutonique, formée au déclin du treizième siècle, en associant les villes les plus importantes du nord de l'Europe, accrut leur pouvoir, leur richesse et leur audace, Lubeck fut la capitale de cette ligue imposante, Bruges en devint le chef-lieu dans les Pays-Bas; trois cents marchands s'y établirent afin de diri-

ger tout le commerce néerlandais. Ce comptoir, du reste, ne fut inauguré qu'après l'an 1364 : la cité flamande comptait alors soixante-huit corps de métiers, et possédait une chambre d'assurance depuis 1310.

Sous Édouard III, selon Peuchet, les fabricants des Pays-Pas exportaient, chaque année, de l'Angleterre cinquante mille ballots de laine. Des flottes de 50, 60 et 100 navires, chargés de cette précieuse dépouille, quittaient souvent les ports de Londres et de Southampton. L'Espagne en fournissait à Bruges quarante mille sacs. De Foë assure que, de 1527 à 1577, deux cent trente millions tournois furent dépensés pour les achats. Louvain, au commencement du quatorzième siècle, renfermait plus de quatre mille maisons logeant des drapiers et cent cinquante mille manœuvres. En 1589, Gand contenait quatre-vingt mille hommes en état de porter les armes : la draperie occupait quarante mille métiers, et, dans une émeute, sous Louis de Mâle, ceux qui se livraient à cette profession réunirent dix-huit mille combattants. Les ouvriers de toutes les catégories ayant fait construire, à la même époque, une église en l'honneur de la Vierge, sur le mont Blandin, ne donnèrent qu'un denier de gros par tête pour couvrir les frais. Les demeures des tisserands formaient vingt-sept quartiers ayant leurs doyens, qui obéissaient à un doyen supérieur. Au son de la grosse cloche, nommée *Roland*, les cin-

quante-deux états se groupaient sous leur bannière et accouraient sur la place du marché, où il n'était pas rare que vingt-cinq mille hommes fussent rassemblés en quelques minutes.

Durant l'année 1370, trois mille deux cents métiers en laine fonctionnaient sur le territoire de Malines. soit dans la ville, soit au dehors. Berthoud, le plus riche négociant de l'endroit, faisait alors un immense commerce avec Damas, Alexandrie et autres grandes cités. Son contemporain, Jean Paty, marchand et prévôt de Valenciennes, étant allé à Paris pendant qu'on y tenait la foire, acheta d'un seul coup toutes les denrées qui s'y trouvaient, pour faire parade de son opulence. Dix ans après la date mentionnée tout à l'heure, « les seuls orfèvres de Bruges étaient déjà si nombreux qu'ils pouvaient marcher en corps de bataille sous leurs propres drapeaux. » Plus d'un siècle et demi auparavant, la prospérité devait y être fort grande : le luxe des dames étonna la reine de France, pendant la cérémonie où Philippe-le-Bel reçut le titre de comte. « J'avais cru, dit la princesse, être la seule reine présente dans ces lieux, mais je m'aperçois que Bruges en renferme plus de six cents. » Les bourgeois de quarante-huit villes s'étant réunis à Tournay, en 1394, pour disputer le prix de l'arbalète, rendez-vous auquel se trouvèrent des Parisiens, ce furent ceux de Bruges qui déployèrent le plus grand luxe ; ils étaient au nombre de dix, habillés

tout en soie et en damas, et portant de magnifiques chaînes d'or. Leur ville brillait d'une telle splendeur, possédait tant de beaux édifices et de larges places, où circulait la multitude, où le soleil épanchait librement ses rayons, que, pendant le quinzième siècle, Eneas Sylvius la mettait parmi les trois plus belles du monde. Les navires s'y rendaient en foule de tous les pays : cent bâtimens et même davantage entraient quelquefois dans le port de L'Écluse, depuis le lever du soleil jusqu'à la nuit tombante. Un canal unissait le port à la ville ; on y amenait donc les marchandises avec une grande facilité.

Voilà sur quel théâtre allait se déployer le génie de la première école flamande. Nul autre ne pouvait lui être aussi propice. Il devait y rencontrer l'appui, la fortune, les hommes de loisir, les goûts fastueux qui permettent aux arts d'atteindre une vigueur inaccoutumée. L'orgueil même des bourgeois l'y appelait : quand le luxe matériel est parvenu à ses dernières limites, on ne saurait l'augmenter qu'en y joignant le luxe intellectuel. On recherche alors ces productions dont la valeur n'a, pour ainsi dire, point de bornes.

La ville de Maes-Eyck, dans le Limbourg, ville appartenant au duché de Gueldre, fut le lieu où naquirent les artistes supérieurs qui devaient féconder les germes encore stériles de la peinture néerlandaise. Maas-Eyck veut dire *Eyck-sur-Meuse* ; en adoptant le nom de leur cité maternelle, ils

rejetèrent la syllabe accessoire et explicative, pour ne garder que la syllabe principale.

Hubert vint au monde en 1366. Quel fut son maître? On l'ignore. Les peintres n'étant alors regardés que comme des manœuvres, on ne prenait pas note de leurs actions; leur naissance, leurs idées, leurs joies, leurs malheurs, on ne s'en souciait guère; on payait leur travail et on les oubliait. Hubert était âgé de vingt ans, lorsque le sort lui octroya un frère, un ami et un disciple. Jean Van Eyck étudia sous lui dans la maison paternelle et tint probablement le crayon dès son enfance. L'amour du beau semble d'ailleurs avoir distingué toute cette famille : leur sœur Marguerite obtint par ses ouvrages une brillante réputation. Éprise de son art, pleine du fier enthousiasme auquel le talent doit sa puissance, et qui le console au milieu de la douleur, quand celle-ci n'en éteint pas la flamme divine, elle secoua le joug des penchants vulgaires. Pour que rien ne troublât son cœur et sa pensée, ne détournât son regard des formes sublimes qui lui apparaissaient, elle voulut demeurer vierge; comme les saintes du moyen-âge faisaient vœu de chasteté, dans l'espoir de plaire au céleste époux, elle n'eut de maître que son génie et d'aspiration que vers l'idéal. Son art fut une espèce de cloître, où elle s'enferma, où elle chercha la solitude et le recueillement, où elle mourut de cette douce mort qui achève une tranquille existence.

Quoique l'on n'ait point de détails sur leurs parents, tout prouve qu'ils jouissaient de quelque fortune. L'instruction donnée à leur petite famille ne permet pas de croire qu'ils trainassent leurs jours dans la misère. Leur second fils avait une science peu commune de leur temps. Barthélémy Facius le loue d'avoir étudié soigneusement la géométrie, les livres de Pline et des autres anciens. Il savait en outre le peu de chimie alors connue et l'art de distiller. La composition très-souvent profonde de ses tableaux, ses découvertes de plusieurs genres montrent qu'il avait l'habitude de réfléchir. Non-seulement il avait reçu la plus belle éducation, mais il ajouta ses propres vues à l'enseignement de ses instituteurs. Son âme ne fut pas un champ de glaces, champ stérile où vient expirer la lumière; elle se féconda sous le rayon qui la touchait : un suave printemps naquit de cette double influence.

Il révéla dès son bas âge beaucoup de pénétration et de sagacité. Il y joignait un excellent caractère, une élégance naturelle de gestes et de tournure, un goût décidé pour les arts. Hubert se fit sans doute une joie d'instruire un pareil élève et celui-ci l'aima, le respecta toujours avec une sorte de vénération filiale. Ils peignirent ensemble jusqu'à la mort d'Hubert; plusieurs tableaux de Jean, où il a tracé l'image de ce guide chéri, le soin même de l'exécution et le sentiment qui l'anime, témoignent encore aujourd'hui de son

affectueuse reconnaissance. Marguerite travaillait près d'eux, soit à orner des manuscrits, soit à répandre sur des panneaux la grâce de son cœur. Il eût été doux de les voir ainsi réunis, pendant un beau jour d'automne. Contemplé en imagination, ce groupe pieux et méditatif nous explique d'avance l'intime poésie que l'on admire dans les ouvrages de l'époque.

Mais si l'on ne connaît pas le nom de l'artiste qui forma Hubert et vint, comme les beaux anges du quinzième siècle, annoncer la parole de Dieu sous le toit paisible des Van Eyck. on sait quel point du ciel abandonna l'étoile voyageuse qui s'arrêta, plus brillante que jamais, sur la demeure de ces nouveaux élus. Toutes nos recherches ne nous ont point fait découvrir en Belgique les ébauches premières, qui ont pu conduire au style de peinture immortalisé par l'école de Bruges. Des essais peu remarquables, des badigeonnages historiés, des miniatures sans caractère spécial, un tableau disparu, deux autres que ne distingue aucun mérite transcendant et, pour ainsi dire, prophétique¹, sont les seuls ouvrages qui nous restent de la fin du quatorzième siècle. Il y a un abîme entre les créations des frères Van Eyck et ces tentatives

¹ Ces deux tableaux sont le Calvaire de 1565, acheté à Utrecht par M. Van Erthorn et qui se trouve dans le musée d'Anvers, et un autre panneau de l'église St-Sauveur, à Bruges, que personne n'a vu ou du moins apprécié. Nous le décrirons plus loin pour la première fois.

imparfaites. Or, les beaux-arts ne procèdent point à la manière des jongleurs, n'exécutent pas de sauts périlleux : ils ont une marche suivie et continue. Les productions intermédiaires que l'on ne trouve point dans les Pays-Bas, on les trouve d'ailleurs en Allemagne, sur les bords du Rhin. En 1570, maître Wilhelm ou Guillaume s'établit à Cologne : il était né au hameau de Herle, près de la ville. Dix ans plus tard, il avait déjà une réputation éclatante et passait pour le meilleur peintre de l'empire germanique. Il forma un élève d'un talent admirable, Stephan ou Étienne : celui-ci exécute, en 1440, la fameuse Adoration des Mages, où brillent les qualités suprêmes de ce noble style. Charmante vision de la beauté pure et sainte, de la beauté chrétienne par excellence, un moment aperçue à travers les brumes du Nord ! On dirait que le ciel s'entr'ouvrit aux yeux de l'artiste et lui laissa voir dans ses profondeurs la cohorte angélique des divines fiancées. Il leur donna sur ses panneaux toutes les grâces de l'âme et toutes celles du corps : une gaieté douce, un frais sourire, presque imperceptible, des chairs potelées, arrondies, blanches et virginales, expriment en elles la paix du cœur. Les nuances, les lignes, les attitudes, les figures, les chevelures même épaisses, lustrées, ondoyantes, respirent le charme d'une vie harmonieuse. Jamais la pitié n'a revêtu des formes plus enchanteresses : nulle prédication ne vaut un regard de ces yeux candides, et ces bou-

ches muettes ont plus d'éloquence, persuadent mieux que les docteurs de l'Église. Un fond d'or les environne comme une sorte de gloire. Leurs pieds sans tache ont pour appui une terre couverte de fleurs. Un trône avec son dais, une tapisserie, un monument resplendissent parfois derrière elles. La chaste élégance de leur costume ajoute une nouvelle séduction à leur infaillible prestige.

Maes-Eyck est peu éloigné de Cologne ; il n'est pas non plus fort distant de Maestricht, et ces deux villes jouissaient, dès le treizième siècle, d'une grande renommée en fait de beaux-arts. Hubert n'avait que quatre ans, à l'époque où Guillaume vint se fixer dans la première, et sans doute offrir au public un talent déjà mûr. Son école et le petit Van Eyck grandirent à la fois ; lorsque le jeune homme put donner des preuves de mérite, le style de Guillaume régnait sur tout le pays et avait obtenu un succès général : Peut-on admettre, avec la moindre apparence de raison, que l'influence de ce maître célèbre n'atteignit pas le novice habile, mais encore inexpérimenté ? Il est donc vraisemblable qu'il imita d'abord sa manière, qu'il erra quelques années dans le jardin merveilleux de l'idéal. Il eut toujours des souvenirs de ce paradis primitif : un rayon, qui s'en est échappé, illumine les vierges du tableau de Gand. Si nous avons pu étudier à Vienne les seules productions qu'il ait peintes sans l'aide de son

frère, nous apprécierions dans quelle mesure il se laissa modifier par le génie de Guillaume et d'Étienne.

Quoi qu'il en soit, un jour vint où la maison paternelle ne lui suffit plus. Peut-être avait-il conduit son père et sa mère au champ du dernier sommeil, peut-être vendait-il mal ses tableaux dans le Limbourg et la renommée de Bruges fut-elle comme une trompette qui l'attira vers l'Occident. Pour un motif ou pour l'autre, ou pour tous deux ensemble, il quitta son pays natal. La distance fut bientôt parcourue : les frères et la sœur virent se déployer devant eux la métropole commerciale des régions du Nord.

Ils trouvèrent dans ce second domicile plusieurs avantages. Non-seulement ils se défirent mieux de leurs panneaux historiés, non-seulement la présence d'une population active, riche et nombreuse les stimula ; mais l'aspect de la ville, de la foule qui s'entre-heurtait au milieu des rues, des places, des promenades et des carrefours, excita leur verve par lui-même et flatta leur imagination. C'était une résidence agréable et pittoresque. Des portes gothiques avec des tourelles en trompe, de hautes églises, de brillantes chapelles, des canaux où se pressaient les navires immobiles, que des centaines de ponts enjambaient, où les maisons reflétaient leurs sculptures, leurs vitrages multipliés, leurs cabinets suspendus, les grandes fenêtres de leurs oratoires, la halle couronnée de son beffroi

gigantesque, les eaux jaillissant des fontaines composaient, à n'en pas douter, un ensemble radieux, magnifique, inspirateur. Le long des quais, des monuments, ondoyait une multitude bariolée. L'Anglais aux cheveux roux, les blonds négociants de l'Allemagne, l'Espagnol cuivré, le nègre d'Afrique, l'Italien, l'Arabe, les Turcs de Smyrne et de Judée, les hommes des nations les plus diverses et les plus lointaines se mêlaient et circulaient parmi les habitants. Ils offrirent à nos voyageurs de précieux modèles qu'ils copièrent avec soin, dans leurs tableaux des rois-mages entre autres.

Une fois qu'ils eurent choisi une demeure, ils purent travailler sans encombre. La ville ne renfermait point d'artistes célèbres : quelques enlumineurs seulement y ornaient les manuscrits ; des peintres vulgaires y ébauchaient un petit nombre de scènes religieuses. Un de ces tableaux primitifs subsiste encore dans la chambre des marguilliers, à l'église St-Sauveur. Il représente Jésus sur la croix : les teintes en sont pâles, comme celles de tous les ouvrages à la gomme et à l'eau d'œuf. Le Rédempteur n'est pas mal dessiné, même sous le rapport anatomique. Trois anges verts recueillent le sang que laissent échapper ses blessures. A gauche, deux saintes femmes et saint Jean soutiennent Marie qui tombe en défaillance. La tête de la Vierge est régulière et ne manque pas de beauté. A droite nous apparaissent quatre hom-

mes : l'un d'eux, portant une dalmatique, montre la victime au reste du groupe, en disant : « *Vere Dei Filius erat iste.* » Ces mots sont écrits sur le fond d'or gaufré, où se détachent les personnages. Du même côté, on voit dans une niche sainte Barbe avec sa tourelle et des cheveux crépés, qui s'élargissent en éventail. A l'autre bout du panneau, sainte Catherine occupe également une niche; une roue charge une de ses mains, un glaive arme l'autre, et elle foule un roi sous ses pieds. Ce morceau n'a pas, à beaucoup près, le fini des Van Eyck. Les chairs sont très-blêmes, les doigts effilés outre mesure et d'un mauvais dessin. L'homme qui a exécuté cette page ne pouvait être un concurrent pour les deux frères. Ce n'est pas que les arts ne fussent encouragés dans une certaine limite : les comtes de Flandre avaient des peintres officiels. Le *portraicteur* chargé de ces fonctions par Louis de Male se nommait Jean de Hasselt, et recevait tous les ans vingt livres de gros. Les ducs de Bourgogne eurent aussi leurs artistes : Melchior Broederlain travaillait pour Philippe-le-Hardi et touchait trois cents francs de pension. La confrérie brugeoise de St.-Luc existait déjà au quatorzième siècle, selon toute apparence, mais nulle preuve certaine ne le démontre. En 1450, elle fit bâtir une chapelle à son usage et se composait de trois cents membres. Tous n'étaient pas des peintres : elle renfermait, comme du temps de Karel, des architectes, des sculpteurs et même des teinturiers. Ils

songeaient plutôt à leur salaire qu'à la gloire, aux besoins de leur famille qu'aux discours et aux jugements de la multitude. Les deux frères ne se virent donc point en butte à la jalousie, à de lâches intrigues : une paix profonde les environna ; ils occupèrent seuls tout le domaine de l'art et furent les princes de la peinture ; merveilleuse situation qui double les forces du génie !

On pourrait s'amuser à reconstruire par la pensée l'intérieur du logis où ils vivaient. En cherchant quelle forme de maison, quelle espèce de mobilier ils ont le plus souvent reproduits, on saurait d'une manière presque infaillible quels étaient ceux qui frappaient habituellement leurs regards. Je ne me suis pas livré moi-même à cet examen, par de bonnes raisons : toutefois il m'est permis de dire que l'on remarque dans les salles, dans les ameublements dont leur pinceau fidèle traçait l'image, une propreté, une coquetterie, une poétique élégance, qui révèlent les soins d'une femme et sont dûs vraisemblablement aux efforts de Marguerite. Ils nous mettent sous les yeux des chambres pittoresques, avec un lit régulièrement drapé, que couronne un dais pompeux et qu'enveloppent de brillantes *custodes* ; les poutrelles vernies rayent le plafond, une mosaïque de carreaux forme le sol ; des vitres nombreuses, maintenues par un châssis de plomb, étoilent les fenêtres, qui sont munies de volets articulés, où rayonnent des clous métalliques. Un fauteuil en bois sculpté se dresse

près du chevet, un prie-Dieu dans le même goût orne le devant de la salle. Une petite fontaine de cuivre, luisante comme de l'or, y darde ses minces filets que reçoit une vasque très-simple, ou des fleurs s'épanouissent au milieu d'une jardinière, qui n'est autre chose qu'un pot flamand. Tout respire l'aisance, l'ordre et le bien-être.

Mais s'ils ne rencontraient point d'obstacles au dehors, les frères laborieux en trouvaient un grand nombre dans l'imperfection des moyens employés jusqu'alors par les artistes. Ces moyens étaient réellement très-bornés : on délayait les couleurs dans de l'eau, où on avait fait dissoudre soit de la gomme de cerisier, soit de la gomme de prunier ; puis on les appliquait sur des panneaux qui avaient reçu une *impression* à la colle. Le vermillon, la céruse et le carmin, ne se mêlant pas à la gomme, étaient seuls broyés avec du blanc d'œuf. On étendait par-dessus la peinture un vernis composé de gomme arabique et d'huile de lin bouillies ensemble. La colle de parchemin servait en outre à fixer les ors. Mais ce genre de peinture était peu solide : les couleurs restaient pâles, et quoique les artistes de Cologne en eussent augmenté l'éclat, elles ne pouvaient soutenir la comparaison avec les teintes des objets naturels. On faisait aussi usage de l'huile de lin ; les nuances étaient alors plus brillantes ; malheureusement ce procédé exigeait une patience à toute épreuve, car chaque fois qu'on avait appliqué une couleur, on ne pouvait

en superposer une autre, si la première n'était pas séchée; ce qui devenait d'une lenteur fastidieuse et eût glacé le plus ardent génie. Encore fallait-il que l'on pût exposer l'ouvrage aux rayons du soleil. Puis les fonds d'or qui luisaient derrière les personnages groupés ou séparés, les nimbes métalliques environnant les têtes, semblaient découper les figures, leur communiquaient la roideur de la pierre et fatiguaient les yeux de leur pompe intelligente, monotone, sans proportion avec le coloris. Les deux artistes, mais surtout Jean, luttaient pleins d'impatience contre ces difficultés. Elles ne les empêchèrent pas néanmoins de déployer le rare talent qu'ils devaient à la nature. Ils peignirent, selon la vieille méthode, une foule d'ouvrages, qui excitèrent l'admiration et dans le pays même, et dans tous les royaumes où ils furent transportés. Il est donc présumable qu'un certain nombre de tableaux, qui passent pour avoir été faits à Cologne, sont des produits de leurs mains. On obtiendrait de curieux, d'importants résultats, si on exécutait des recherches, en ne perdant point de vue cette idée. Le génie des Van Eyck était un don naturel, qui précéda l'invention de la peinture à l'huile, et se révéla dès qu'ils touchèrent des crayons.

Cependant tous les artistes de l'Europe étaient las comme eux d'avoir à leur disposition de si faibles ressources. Tous ambitionnaient un nouveau procédé, qui leur permit d'obtenir plus d'éclat et

de morbidesse, qui rendit leurs lignes plus fermes, leurs couleurs plus attrayantes, qui donnât moyen de les fondre harmonieusement, de ne pas les appliquer à la pointe du pinceau, car c'était ainsi que l'on travaillait. Un grand nombre avaient fait des expériences inutiles : Baldovinetti et Pesello multiplièrent leurs efforts, avec une obstination glorieuse, mais ne réussirent pas mieux que les autres. Ils voulaient augmenter non-seulement la splendeur, mais encore la solidité des images. Les peintres italiens s'étaient même réunis pour traiter cette question. Ailleurs, le désir n'était pas moins vif : en Espagne, en France, au delà du Rhin, tous ceux qui reproduisaient la face humaine aspiraient à voir s'opérer dans la technique de l'art de grandes améliorations. L'honneur d'en reculer matériellement les bornes était réservé au pays pratique par excellence.

Jean, comme on le pense bien, s'occupait d'autant plus de la réforme universellement désirée, qu'il savait la chimie. Un jour, ayant terminé un panneau, qui lui avait demandé beaucoup de temps et de soins, mais dont il était d'ailleurs satisfait, il le vernit et l'exposa au soleil. Soit que la chaleur fût très-grande, ou que les ais fussent mal joints, ou qu'il eût mal choisi le moment, les planches se désunirent et de larges crevasses sillonnèrent le tableau. Van Eyck, dans son chagrin, résolut de prévenir un second accident de la même espèce. La détrempe lui répugnait déjà ; ce fut le tour du

vernis qu'on employait alors. Appelant à son aide les connaissances dont il était maître, il chercha s'il ne pourrait point composer un nouvel enduit, qui sécherait à l'ombre. Il essaya de plusieurs substances, pures ou mélangées. Il trouva que l'huile de lin et l'huile de noix perdaient le plus promptement leur humidité, surtout quand on les avait fait bouillir. Il y ajouta des essences, qui, par leur évaporation, accélérèrent encore ce résultat. Mais c'est le propre des âmes fortes de rêver toujours le mieux. Il poursuivit donc ses tentatives et eut la joie d'agrandir sa découverte. Il observa que les couleurs se délayaient très-bien dans l'amalgame composé par lui, qu'elles en recevaient un éclat extraordinaire, s'étendaient, se maniaient plus facilement et bravaient d'ailleurs les atteintes de l'eau : le vernis même cessait d'être utile. Quelques épreuves lui donnèrent la certitude qu'il ne se trompait point; il exécuta d'abord de petits ouvrages, puis de plus grands et finit par jouir de son secret dans toute sa plénitude. Grâce à lui, un procédé tellement vicieux qu'on n'en faisait point usage était devenu un moyen admirable, unissant la promptitude à l'excellence.

On était alors en 1410. Jean Van Eyck parcourait sa vingt-cinquième année : à cet âge, l'esprit possède une grande force et y joint une souveraine indépendance. L'habitude ne l'a pas engourdi, ne l'a pas plongé dans un sommeil funeste; au moindre obstacle, il se cabre et s'impatiente. Les hommes

supérieurs. conçoivent presque toutes leurs idées fondamentales entre dix-huit et vingt-cinq ans : ils passent le reste de leur existence à les approfondir, à les mettre en œuvre, à les répandre autour d'eux et à former des adeptes. C'est au printemps que se nouent les fruits dont l'automne voit rougir la pulpe.

La découverte du jeune peintre excita bientôt une surprise générale. On transporta de ses panneaux en France, en Allemagne, en Italie, et, dans la disposition où se trouvaient alors les artistes, ces ouvrages produisirent un effet merveilleux. Les frères avaient d'ailleurs gardé habilement leur secret; ils se renfermaient dans leur atelier, de manière à ce que personne ne fût témoin de leur travail. Une sorte de mystère les enveloppait donc, eux et leur invention. Les princes recherchaient leurs tableaux. Le duc d'Urbin, Frédéric II, fit l'acquisition d'un de ces chefs-d'œuvre, qui représentait une salle de bain; Laurent de Médicis acheta un St-Jérôme et d'autres pièces. Des marchands florentins envoyèrent de la Néerlande au roi de Naples, Alphonse I^{er}, un grand panneau où se pressaient de nombreuses figures : tous les habitants du pays voulurent voir ce prodige. Les hommes du métier s'attroupaient devant les brillantes images; ils les flairaient et s'étonnaient de leur vive odeur, puis, rentrés chez eux, beaucoup essayaient d'obtenir les mêmes résultats : vains efforts qui échouaient l'un après l'autre !

Mais, si le procédé lui-même éveillait l'admiration, l'usage qu'en faisaient les deux peintres n'excitait pas moins d'enthousiasme. Au roide éclat des fonds d'or ils substituaient des perspectives pleines d'illusion. La nature s'y réfléchissait avec une telle vigueur que son image l'éclipsait elle-même. Ici l'on voyait une campagne, où se dressent de plantureuses collines, vêtues d'herbe et de mousse, couronnées tantôt de feuillages épais, tantôt de constructions féodales : un chemin y passe entre des rocs nus, mais doux à l'œil et finement exécutés; une rivière coule au milieu du paysage, sereine, limpide, bordée de fleurs; quelque ville gothique apparaît dans le lointain et perce de ses clochers le velours bleu du ciel. L'artiste poussait l'exaetitude jusqu'à rendre les sentiers presque invisibles qui traversent les champs, et longent ou coupent les voies plus fréquentées. Sur d'autres panneaux se déroulaient de magnifiques intérieurs, soit une église romane aux lourdes colonnes, étalant la broderie de ses chapiteaux, les cintres purement accusés de ses voûtes et l'ombre mystérieuse de ses grandes nefs; soit une cathédrale en arc pointu, légère, svelte, diaphane, groupant ses minces colonnettes, ouvrant ses larges fenêtres, épanouissant l'orbe de ses rosaces, effilant ses ogives téméraires et laissant tomber de ses vitraux un jour mélancolique; soit une chambre opulente, qui fait rêver le bien-être, assoupit la lumière et verse dans l'âme du spectateur une profonde paix.

Si la chimie avait rendu un service éminent au jeune Van Eyck, ses connaissances géométriques lui en rendaient un second : créateur pour la deuxième fois, il trouvait les principes et révélait la magie de la perspective. Chose frappante et qui montre comme, à une époque donnée, le flux de la civilisation pousse tous les esprits vers les mêmes plages ! le désir, la nécessité de rendre les effets du lointain préoccupaient alors de nombreuses intelligences. Pietro della Francesca, Paolo Uccello, Léon Baptiste Alberti, contemporains des Van Eyck, songeaient à les reproduire et cherchaient une voie pour atteindre ce but. Vasari loue les perspectives au crayon du premier : il cite du deuxième une hutte vue à distance, qui excita vivement l'attention, parce qu'elle était dessinée d'après les lois de l'optique : mais il relève aussi dans leurs esquisses plusieurs fautes contre ces mêmes lois. Ils traitèrent du reste le sujet par écrit, mais leurs opuscules n'obtinrent pas les honneurs de l'impression. Léon Baptiste Alberti composa trois livres sur la peinture, dont la plus ancienne édition parut à Bâle en 1540. Ils ne devancèrent point toutefois le grand penseur du Nord : deux d'entre eux étaient à peine sortis de l'enfance, lorsqu'il abordait cette région inconnue ; Paolo Uccello lui-même avait quelques années de moins. La surprise extraordinaire que firent naître en Italie ses derniers plans, surprise attestée par Facius, auteur de l'époque, montre d'ailleurs qu'ils

y semblaient totalement neufs. L'homme venait de conquérir l'étendue; près de l'espace réel il pouvait déployer des espaces imaginaires, des espaces sans bornes, et entraîner la rêverie dans l'immensité.

Mais cette découverte n'était pas simple : elle en renfermait deux autres, comme nous l'avons vu ; elle permit à Jean Van Eyck de créer le paysage et de retracer l'intérieur, soit des édifices religieux, soit des monuments civils et des demeures particulières.

Sur ses gazons, sur les plates-bandes de ses jardins, au milieu de ses fraîches campagnes, dans ses beaux vases de cuivre, il dessina des fleurs élégantes, vraies comme la nature, idéales comme la poésie. L'œillet, la pensée, la marguerite, la violette, le mélilot d'or s'épanouirent sous ses doigts ; le lys ouvrit ses blanches pétales pour décorer les *Annonciations* ; les rosiers se chargèrent de touffes vermeilles pour couronner les groupes de l'*Agneau mystique*.

Entre les herbes, dans le feuillage de ces plantes gracieuses, Jean Van Eyck peignit des animaux de toute sorte : la pie, le merle, le rouge-gorge, le chardonneret, le paon majestueux, la vive alouette, le lièvre, le lapin, le cerf gambadèrent, trottèrent, voltigèrent au milieu de ses points de vue. Les oiseaux de passage, emblèmes de l'espérance, y traversèrent l'azur du firmament, où le spectateur les suit d'un œil pensif. Les climats lointains

fournirent même leur tribut à ces grandes solennités de la nature : la perruche frissonna entre les mains du Christ, sur les genoux de sa mère.

Ce n'était pas encore assez pour ce vaste génie. De même qu'il sentait la noblesse, la pureté des sujets chrétiens, il sentait le charme prosaïque des sujets vulgaires. Des hauteurs de l'inspiration, il descendait peu à peu, comme un cygne qui reploie ses ailes, dans les vallées fécondes de l'existence commune. Enfant d'une région positive, il n'oubliait pas la vie habituelle. On admirait au quinzième siècle, chez un cardinal Octavien, un tableau de genre assez hardi : on y voyait de très-belles femmes, sortant du bain et toutes nues, sauf un léger voile qui cachait leur sexe ; l'une d'elles, aperçue de face, était placée de manière que son dos se réfléchissait dans un miroir, en sorte qu'on la distinguait parfaitement des deux côtés. Une lanterne éclairait la pièce et semblait vraiment lumineuse ; on y remarquait une vieille femme en sueur, un chien qui lappait de l'eau. Une ouverture ménagée habilement laissait découvrir, dans les lueurs du soir, des montagnes, des bois, des villages, des forteresses, des hommes et des chevaux, si bien exécutés qu'ils paraissaient à une grande distance les uns des autres. Mais ce qu'on ne se lassait point d'examiner, c'était un miroir où tous ces objets se trouvaient réfléchis comme dans une glace véritable. Jean avait aussi fait un paysage, au milieu duquel des pêcheurs poursui-

vaient une loutre. Même lorsqu'il ne traitait point de semblables données, lorsqu'il exécutait et vivifiait un épisode religieux, les détails de ses fonds tenaient beaucoup du genre. Les formes, les circonstances de la vie journalière y sont reproduites avec le plus grand soin. Ce fut comme une révélation de la poésie intime.

Une espèce de travail bien différent, où l'homme oublie le réel et s'aventure dans les campagnes sans bornes du monde abstrait, l'allégorie, tenta le pinceau de Jean Van Eyck. Son ouvrage le plus étendu, la célèbre *Adoration de l'Agneau mystique*, n'est qu'un vaste symbole. Il se fit un plaisir de le considérer, de l'exposer dans tous ses détails et dans toute sa profondeur. Les liens qui l'unissent à la Bible, à l'Évangile, aux questions religieuses et à la destinée humaine sont indiqués l'un après l'autre. Karel Van Mander parle d'un tableau, où un jeune homme et une jeune fille se tendaient la main en signe d'alliance, et où la Fidélité les rapprochait pour les unir. Ces emblèmes devinrent très-fréquents dans la seconde moitié du seizième siècle. Quoique ce chemin aride soit peu favorable aux arts qu'il détourne de leur vrai but, l'étonnant chercheur eut du moins la gloire de l'ouvrir.

La figure humaine avait jusqu'alors été reproduite d'une manière défectueuse, quand il s'agissait d'en peindre les caractères individuels. On dessinait bien les lignes générales, les formes

communes à toute l'espèce, mais les variétés accablaient, mettaient en défaut l'inexpérience de l'artiste. Les moyens étaient d'ailleurs si bornés qu'on ne pouvait rendre les tons infinis de la chair. Jean Van Eyck créa le portrait. Avec son procédé, il imita les nuances les plus vives, les teintes les plus légères, il dégrada subtilement les couleurs; la perspective ne lui fut pas d'un moindre secours : il en appliqua les principes à la face de l'homme, il accusa d'une manière fort habile les divers plans qu'on y remarque, les saillies, les biais et les cavités; sa pénétrante observation lui permit d'ailleurs de l'étudier sous tous les aspects, d'en saisir toutes les modifications. Ses panneaux, pleins d'une admirable exactitude, réfléchirent les traits des princes et des bourgeois, comme une source immobile, qui dort dans l'ombre et le silence, au milieu d'une antique forêt. Les paysages de ses fonds augmentent la similitude. Le chanoine Van der Paele, Philippe le Bon, Isabelle de Portugal, Nicolas de Maelbeke, Jean de Leeuw, Judocus Vydt, sa propre femme, son frère et lui-même brillent ainsi dans le miroir trouvé par son génie.

L'art du peintre verrier lui eut aussi des obligations. Jusqu'alors on colorait le verre dans la masse et il fallait employer un morceau différent pour chaque teinte du vitrail. On multipliait donc les sinuosités du cadre métallique. Jean Van Eyck empêcha la matière colorante de pénétrer toute

l'épaisseur du verre; il sut l'arrêter, par un coup de feu dirigé à propos, avant qu'elle l'eût assombri d'outre en outre; elle atteignait la surface, mais épargnait le fond. Il creusait ensuite la première, à l'émeril, jusqu'à la portion demeurée blanche : ce champ recevait un émail d'une autre nuance ou d'une autre couleur; on obtenait de la sorte des fragments très-étendus, sans avoir besoin de recourir aux châssis de plomb. Ces facilités nouvelles changèrent le goût et les habitudes des peintres verriers; aux mosaïques transparentes de l'âge antérieur succédèrent les tableaux diaphanes, comme ceux de Cologne et de Sainte-Gudule. Le Limbourgeois fit une révolution complète.

Telles furent les découvertes de cet homme extraordinaire. La peinture à l'huile, la perspective, le paysage, les intérieurs, les animaux, les fleurs, les scènes de genre, l'allégorie, le portrait et l'art du verrier occupèrent tour à tour son esprit. Ces ressources et ces formes acquirent seulement alors une haute valeur : il les introduisit le premier dans le domaine absolu de l'art, où ne pénétrèrent ni la complaisance, ni les jugements relatifs. Il changea en vérités puissantes d'imparfaites ébauches, en méthodes vigoureuses d'inutiles moyens. Il a parcouru toutes les voies où ont marché plus tard les peintres flamands; ceux-ci ont été des hommes spéciaux : l'un a colorié des scènes religieuses, l'autre des intérieurs, des paysages, le troisième des tableaux de genre, des portraits, le dernier

des fleurs, des animaux, des toiles grotesques ; chacun a fait son choix, la division du travail a été appliquée à la peinture. Jean Van Eyck, leur maître et leur précurseur, n'a rien divisé ; il a conduit de front les talents, les essais les moins pareils ; il lança dans la carrière ce noble attelage, le stimula d'une façon égale et le tint réuni d'une main toujours ferme, toujours habile. En lui nous apparaît la synthèse de l'art des Pays-Bas ; un rayon divin tombe de sa lumineuse couronne sur le front de tous ses héritiers. Ce qu'Homère fut pour la Grèce, il l'a été pour la Néerlande ; les peintres flamands lui durent l'inspiration, comme les poètes antiques l'allaient chercher dans les récits de l'aveugle immortel. C'est une des plus grandes intelligences que Dieu ait armées de sa force créatrice ; on peut même dire que, parmi les initiateurs à l'amour du beau, il n'en est pas un seul auquel des renseignements positifs et des preuves matérielles permettent d'attribuer un nombre égal de découvertes. Dans l'empire des beaux-arts, il règne donc, jusqu'à nouvel ordre, sur le trône glorieux de l'invention.

Qui le croirait cependant ? Monté si haut, parvenu si loin, après avoir si fort agrandi l'horizon de la peinture, après avoir développé son talent au delà de toutes les bornes connues, il se trouvait lui-même trop faible pour sa tâche ! Plein de cette aspiration illimitée, qui emporte le génie dans les espaces, comme l'oiseau Roc emportait Sindbad

le voyageur, il discernait au loin des régions splendides qu'il n'espérait pas atteindre : ses couleurs étaient sans doutes brillantes, ses lignes nettes, ses fonds charmants, son pinceau véridique, mais il ambitionnait, il rêvait bien autre chose ! Au fond de son intelligence rayonnaient de plus merveilleux tableaux : là, les formes paraissaient exquises, les teintes lumineuses comme dans la nature, les campagnes fraîches et vivantes ; le soleil portait un diadème de flamme, la rosée tremblait sur les feuilles, l'herbe croissait et verdoyait, les fleurs entr'ouvraient leurs douces corolles ou penchaient leurs têtes languissantes. Que devenaient les panneaux près de ces magiques visions ? Ils semblaient ternes, froids, insipides. L'artiste écrivait donc au bas de la peinture infidèle, sur le cadre même qui l'environnait : *Als ikh kan, Comme je puis*, selon mes forces. Mots touchants, devise noble et candide, où étaient exprimées la conscience ingénue du peintre et la grandeur qui lui faisait dominer ses propres ouvrages ! Signe d'une époque de foi, d'amour et de calme inspiration ! Souvenir d'un enthousiasme qui remplissait le cœur de l'artiste et que bien peu d'hommes possèdent maintenant !

CHAPITRE II.

Les Van Eyck.

Hubert et Jean Van Eyck sont distingués par Philippe le Bon.

— Josse Vydt les charge de peindre le fameux tableau de Gand. — Description du tableau. — Mort d'Hubert et de Marguerite. — Jean Van Eyck se marie. — Philippe le Bon l'envoie en Espagne. — On place et inaugure l'Adoration de l'Agneau mystique. — Retour du peintre à Bruges.

L'effet produit par l'invention de la peinture à l'huile, dans le pays même, fut si grand que l'on dédaigna l'ancienne méthode et imposa aux dessinateurs l'obligation d'employer la nouvelle. Les archives de Gand contiennent une pièce de l'année 1419, qui met cette circonstance hors de doute : c'est un accord fait entre le trésorier de la ville et les francs peintres (*vrie schilders*)

Guillaume Van Axpoele et Jean Martens, pour restaurer *en bonnes couleurs à l'huile, sans mélange de substances corrosives*, plusieurs morceaux très-anciens, qui ornaient l'hôtel-de-ville; un acte postérieur, de l'année 1434, prouve qu'un nommé Saladin de Scoenere prit l'engagement de peindre *à l'huile* le retable de la chapelle des frères mineurs, dans la même cité. Il ne s'agissait pas d'enluminer des statues et moulurés, comme on pourrait le croire. Le premier accord mentionne, il est vrai, une opération de ce genre, mais il porte, en outre, que l'artiste reproduira sur les vieux panneaux, sans changer les formes originales : *le comte Louis, les bourgeois avec leurs armes et tous ceux qui les suivent*; par ces termes se trouve bien dénotée une peinture. Le deuxième acte est plus explicite encore : Saladin y promet non-seulement de colorier la menuiserie et les sculptures en bois d'un autel, mais de tracer, sur la face intérieure des volets, *la naissance et la mort de la Vierge*; et à l'extérieur, deux sujets en grisaille, dont il abandonne le choix au goût du contractant. Il ajoute qu'il représentera, en bonnes couleurs à l'huile et sur toile, un Christ avec quatre figures. Peut-être Saladin employait-il le procédé de Van Eyck; mais Guillaume Van Axpoele et Jean Martens eurent vraisemblablement recours à la manière gothique; les frères ingénieux n'avaient pas encore, selon toute apparence, divulgué leur secret.

Tant de mérite, une gloire si éclatante ne pouvaient échapper aux yeux des princes qui tenaient alors entre leurs mains les destinées de la Belgique. Philippe le Bon surtout devait s'occuper de l'illustre groupe : il aimait les beaux-arts, les miniatures, les joyaux, les poèmes ; il avait « accoutumé de journellement faire devant lui lire les anciennes histoires, » et avait fondé à Bruxelles un atelier de calligraphie. Ces pompes secondaires pâlissaient devant les tableaux somptueux de nos peintres. Il est donc probable qu'il les distingua, lorsqu'il était simple comte de Charolais : il leur témoigna toute son estime et son admiration, dès qu'il siégea sur le trône ducal. Il avait une préférence marquée pour Jean Van Eyck, dont la société lui plaisait beaucoup, sans doute à cause de sa vive intelligence et de ses façons agréables : aussi le nomma-t-il son conseiller privé. Une affection de la même nature avait jadis uni Alexandre et Apelle. Je ne sais qui, du prince ou de l'artiste, ces relations honorent le plus : si elles flattent le dernier, si elles augmentent sa valeur, son importance aux yeux de la multitude, elles attestent dans les puissants du monde une liberté morale et un sentiment de la vraie grandeur humaine, que leurs fausses grandeurs les empêchent souvent d'acquérir. Les mobiles, les capricieuses faveurs du sort enivrent d'orgueil la plupart des hommes : ceux qu'elles ne boursouflent point, qui gardent, au milieu de leur pompe, la rectitude de l'esprit

et la simplicité du cœur, ne sont pas des intelligences vulgaires; ils se montrent dignes du rang qu'ils occupent, et l'exception est toujours assez rare pour être glorieuse.

D'autres personnages se lièrent d'amitié avec nos deux artistes. En 1420, Josse Vydt, seigneur de Pamele, un des plus nobles citoyens de Gand, acheta, selon l'usage de l'époque, une chapelle dans l'église de St.-Bavon¹, afin d'y établir la sépulture de sa famille : les parents de sa femme Isabelle Borluut devaient y recevoir aussi l'hospitalité de la mort. Il la fit rebâtir ou du moins restaurer; on sculpta ses armoiries sur la clef de voûte et sur la porte, où on les voit de nos jours; on les déploya sur les vitraux. Une crypte fut ouverte sous la chapelle haute, pour servir d'asile aux cadavres et de funèbre oratoire. Mais l'autel supérieur avait besoin d'une décoration en harmonie avec ce luxe féodal et religieux. L'opulent seigneur alla donc trouver les frères Van Eyck, leur exposa sa demande et son projet d'éclipser tous les monuments analogues. Les peintres lui donnèrent leur parole qu'ils seconderaient ses vues autant que possible. Leur premier soin fut de quitter Bruges, de transporter leur résidence à Gand. Ils se fixèrent dans une maison située près de la place qu'on nomme le Kautre, à l'angle de la rue des Vaches et du Marché-aux-Oiseaux.

¹ Cette église était alors consacrée à Saint Jean.

Cette maison a été, depuis peu, reconstruite et ornée de deux médaillons, qui représentent les célèbres frères. Là ils conçurent le plan de leur travail, puis se mirent à l'exécuter.

Ce n'était rien moins qu'une œuvre immense, la plus colossale entreprise tentée par leur pinceau. Malheureusement ils firent choix d'un sujet symbolique et les symboles dans le vivant domaine de l'art occupent la dernière place. La forme peut en être admirable, mais on sent toujours qu'elle n'existe point pour elle-même, qu'elle sert d'enveloppe et fléchit sous le despotisme accablant de l'idée. Or l'imagination demande tout le contraire; elle ne s'intéresse point aux objets ou s'y intéresse d'une façon directe. Si on les lui présente comme des voiles, comme des leurres, comme des emblèmes arbitraires, l'ennui la frappe de sa baguette léthargique. Ce qu'elle voit n'a pas même la haute réalité de la poésie; c'est une double fiction, qui ne s'adresse vraiment point à elle, mais à une autre faculté. Dès lors que lui importe?

Les habiles frères prirent donc pour thème deux passages de l'Apocalypse : le premier nous dépeint Jésus comme un agneau, qui rachète de son sang les crimes de notre espèce; le second va nous expliquer tout le retable :

« Je vis ensuite l'agneau debout sur la montagne sainte et avec lui cent quarante-quatre mille personnes, qui portaient le nom de son père écrit sur leur front.

« J'entendis alors une voix du ciel, semblable au fracas des grandes eaux, pareille au bruit d'un grand tonnerre; et cette voix, je l'entendais comme le son de plusieurs joueurs de harpe, qui touchent de leurs instruments.

» Ils chantaient un nouveau cantique devant le trône, et devant les quatre animaux, et devant les vieillards; et nul ne pouvait le chanter que les cent quarante-quatre mille, qui avaient été rachetés de ce monde.

» Ceux-là n'ont point été souillés par les femmes, car ils sont demeurés vierges; ceux-là suivent l'agneau en tous lieux; ils ont été rachetés d'entre les hommes, pour être consacrés à Dieu et à l'agneau, ainsi que des prémices.

» Et l'on n'a jamais trouvé le mensonge dans leur bouche; ils sont purs et sans tache devant le trône de Dieu ¹. »

Les peintres crurent pouvoir interpréter largement les versets de l'Écriture et grouper autour de l'Agneau toutes les idées chrétiennes, à l'aide des personnifications dogmatiques et historiques, sanctionnées par un long usage. Ils placèrent donc au milieu la victime expiatoire, debout sur un autel, couvert d'une nappe blanche; de sa poitrine s'échappe un filet de sang, qui tombe dans un calice. Le devant de l'autel porte en haut cette inscription : *Ecce Agnus Dei, qui tollit*

¹ Apocalypse de St. Jean, chap. XIV.

peccata mundi, et en bas une seconde : *Jesus via, veritas, vita*. La colombe divine plane au-dessus de l'emblème mystique : au-dessus de la colombe trône Dieu le Père, la tête couronnée de la tiare des Papes. Un splendide manteau rouge l'enveloppe et se rattache sur la poitrine au moyen d'une agrafe éclatante : une broderie de perles en ourle magnifiquement les bords. L'artiste n'a point donné à l'Éternel les traits d'un vieillard : il l'a représenté dans la force de l'âge, comme les anciens figuraient Jupiter ; il vaut mieux, en effet, le revêtir d'une jeunesse inaltérable, que de le montrer soumis au pouvoir du temps. Les siècles passent devant lui comme des jours : la décrépitude et la mort lui obéissent et ne sont que les instruments de sa volonté. Plein d'un calme profond, d'une gravité majestueuse, il a bien l'air ici du Maître suprême. Dans sa main gauche brille un sceptre de cristal, aussi diaphane que tous les vases des peintres hollandais. De la main droite, il bénit les fidèles qui se pressent au bas du tableau. La Sainte Vierge est assise de ce côté : elle tient un livre à la hauteur de sa poitrine et en médite les paroles ; ses yeux, sa tête légèrement baissée expriment l'attention, la réflexion. Une candeur angélique, une sainte paix divinisent sa figure, dont le type est malheureusement un peu lourd : ses grosses lèvres, ses pommettes saillantes trahissent son origine. Des cheveux châtains flottent sur ses épaules : un manteau bleu

se drape autour de ses formes ; elle semble avoir pris pour costume un pan du céleste azur. A la gauche de Dieu, St. Jean-Baptiste frappe la vue par ses traits mâles et son attitude pensive : une barbe, une chevelure épaisses, d'une teinte foncée, lui impriment un caractère de sombre grandeur, en harmonie avec son histoire. C'est l'homme de la solitude, *Vox clamans in deserto* : l'âpre vent de la Palestine, sa chaleur africaine, la réverbération d'une terre desséchée ont bruni son visage. Il a cherché le Seigneur dans les lieux incultes, sur les rives sinistres de la mer Morte, parmi les hauteurs funèbres qui l'entourent. Un manteau vert, signe d'espérance, l'habille de ses longs plis. Levant la main droite, il paraît désigner le Christ, et le livre des prophètes, ou de l'ancienne loi, étale sous ses regards ses feuilles mystérieuses.

A droite et à gauche de cette trinité, on voit des anges qui la saluent de leurs chants. Par suite d'un caprice, le peintre a omis les ailes que leur donne la Bible ; peut-être encore les a-t-il négligées parce qu'elles eussent envahi les étroits volets où ils figurent : les célestes musiciens, qui auraient pu y tenir, eussent alors été trop peu nombreux pour simuler une foule. Quoi qu'il en soit, ils portent des habits magnifiques : l'imagination la plus vive n'augmenterait point l'opulence de leurs robes, de leurs chapes brodées, que maintiennent des agrafes éblouissantes. De longs cheveux tom-

bent sur leurs épaules, couronnés d'un bandeau garni de perles et de diamants. A droite, le premier ange touche de l'orgue : les tuyaux et la boiserie en sont d'une vérité frappante. Van Mander prend l'harmonieuse créature pour une sainte Cécile, mais il se fait illusion, car nul attribut ne légitime cette hypothèse. De l'autre côté, devant un pupitre en bois, peint avec une surprenante délicatesse et orné d'un bas-relief qui nous montre saint Michel tuant le fameux dragon, un adolescent se tient debout d'un air grave : il bat la mesure et dirige les chanteurs placés derrière lui. Le peintre a eu le soin minutieux d'indiquer par la pose, par l'ouverture de la bouche, par les plis du front, par les traits du visage, s'ils font la basse ou le dessus.

Un troisième chœur d'esprits célestes s'agenouille devant l'autel, en adorant l'Agneau; les deux premiers balancent des encensoirs, les autres chantent ses vertus, son sacrifice et portent les instruments de la passion : la croix, la lance, l'éponge amère et la sanglante colonne. Ils sont vêtus de grandes tuniques et déploient des ailes rougeâtres. Sur le premier plan ruisselle une fontaine, que désignent ces paroles de l'Apocalypse : « L'ange me montra encore un fleuve d'eau vive, clair comme du cristal, qui sortait du trône de Dieu et de l'Agneau. » — « Ils n'auront plus ni faim, ni soif, et le soleil ni aucun souffle brûlant ne les incommodera plus; parce que l'Agneau, qui est au

milieu du trône, sera leur pasteur, et il les conduira aux sources d'eau vivantes, et Dieu essuiera toutes les larmes de leurs yeux. » Jamais certes allégorie n'a été peinte d'une manière plus habile : cet accessoire est un chef-d'œuvre. Une colonne, surmontée d'un ange en bronze, s'élève au milieu ; les têtes de dragons qu'elle supporte vomissent dans le bassin des filets d'eau, clairs et purs comme le diamant. Ils agitent l'onde prisonnière entre des parois de marbre ; les cercles mobiles, les petites vagues qu'ils forment sont rendus avec une patience et un bonheur extrêmes ; la lumière devenue liquide ne serait pas plus brillante. Ces flots en miniature ont l'air de scintiller, de trembler ; le regard se joue à la surface et y plonge tout ravi : ils sont limpides comme les sources des montagnes, riches d'aspect comme les vins précieux que les monarques boivent dans l'or. S'échappant de leur réservoir, ils baignent un canal peu étendu, où la main de l'homme n'a pas laissé de traces. On en pourrait nombrer les cailloux ; des perles et des diamants ornent ce lit sans souillure ; d'admirables fleurs, des plantes délicates poussent sur les bords, se penchent sur le ruisseau et y projettent leurs ombres mignonnes. Le soin, la poésie du détail sont parvenus à leurs dernières limites : Gérard Dow lui-même n'a pas fait mieux.

Une pelouse éclatante, semée de violettes, de marguerites, de lys, de pensées, de primevères et de campanules, se déroule autour de l'Agneau et

de la fontaine. Des buissons de roses, des palmiers, des cyprès, y grandissent; le terrain va en montant, un horizon lumineux couronne le paysage, à l'extrémité duquel on aperçoit la Jérusalem céleste. Elle offre l'aspect d'une ville ordinaire : les flèches qui l'embellissent et la dominant paraissent avoir eu pour modèles les flèches de Maestricht. Un souvenir de son enfance vint encore inspirer l'homme de génie; dans le fond de cette riante perspective, au-dessus de la ville bienheureuse, il dressa les fiers clochers, les saintes pyramides qu'il voyait durant sa jeunesse, tantôt lorsqu'il errait au milieu des bois et qu'une vaste clairière lui permettait d'en saisir le profil, tantôt lorsqu'il s'ébattait sur le gazon des pâturages ou suivait les bords de la Meuse, troublé, charmé déjà, ayant pour compagnon le noble guide qui révèle aux âmes fortes les secrètes harmonies des choses.

A travers la campagne étoilée de fleurs, s'avancent des groupes bénis : ce sont les élus qui viennent adorer l'emblème du Christ. « Ils se tenaient debout, vêtus de robes blanches, et ayant des palmes dans leurs mains. Ils s'écriaient et disaient d'une voix forte : c'est à notre Dieu, qui est assis sur le trône, et à l'Agneau qu'est due la gloire de notre salut ¹. » Nous apercevons d'abord près de la Jérusalem céleste, dans le haut du panneau et sur la droite, la légion des douces héroïnes, qui

¹ Apocalypse de St. Jean, chap. VII.

ont souffert le martyre. Elles sont conduites par sainte Agnès, sainte Barbe et sainte Dorothee. Presque toutes portent des turbans. De longues chevelures blondes, crépées en éventail, flottent sur leurs épaules. Une grâce extraordinaire embellit leur visage, leurs formes et leur attitude. Mais leur dimension étant très-petite, elles n'ont pas la même importance que les figures masculines, dont nous allons parler. Le sexe aimable se trouve donc sacrifié ici, comme dans toutes les peintures flamandes. Elles tiennent des palmes à la main, signes de leur triomphe et de leur joie.

Plus bas rayonne une troupe de moines, de papes et d'évêques, placés vers la droite et regardant l'autel. On distingue parmi eux saint Liévin, apôtre de la Belgique, martyrisé en 655. Un sentiment de pieuse componction anime leur figure : on ne peut rien voir de plus doux et de plus noble. Il ne faudrait pas néanmoins étendre cet éloge aux cénobites vêtus de lourds manteaux et agenouillés sur le devant. Je ne sais dans quel but le peintre sagace leur a donné des visages comiques ; menton saillant, nez camus, bouche difforme, les traits sont d'une complète vulgarité. La magie de la couleur ne rachète pas ce défaut, qui voile sans le moindre doute une intention. Ils ont les mains jointes et une ferveur enthousiaste répand un demi-jour idéal sur leurs têtes communes.

Derrière les prêtres marchent les saints ermites : des rochers, une épaisse forêt occupent le second

plan ; de nombreux orangers, couverts de fruits, déploient leur feuillage sur la lisière. Les anachorètes sortent d'un ravin obscur, symbole de leur vie paisible et retirée. Ils cheminent d'un air pensif, tenant d'une main un bâton de voyage et de l'autre un chapelet. D'où viennent-ils, sous leur froc sombre, d'un pas lourd et chancelant, qui trahit l'habitude religieuse d'une immobilité contemplative ? Leurs chevelures, leurs barbes touffues, que la vieillesse a blanchies de sa première neige, ou qui ont gardé leur couleur noire, sont incultes et désordonnées comme les broussailles de leurs thébaïdes ; leur peau brune, leurs traits sévères et même farouches annoncent également les privations de leur rude existence, la funèbre solitude où ils passent leurs jours. L'un d'eux, la tête inclinée, cherchant l'Agneau du regard, prie avec une ardeur sublime ; l'extase est peinte sur sa figure austère. Son voisin de gauche a peut-être une expression plus frappante encore ; une humilité sainte, un profond recueillement voilent ses yeux ; il paraît abîmé dans les visions magiques d'un autre monde. Les sourcils relevés de quelques ermites, leurs fronts couverts de plis, l'air étrange de leur figure dénotent aussi l'exaltation. Marie Madeleine, portant son vase de parfums, et une seconde sainte, qui pourrait être Marie l'Égyptienne, terminent ce groupe merveilleux.

Nous découvrons ensuite les pèlerins, *Peregrini sancti*. La forêt se prolonge, mais une vallée en

sépare les derniers massifs d'une colline charmante, où verdoient quelques arbres. Une eau limpide arrose le sol inférieur : dans le lointain, on aperçoit une ville, puis des coteaux mollement ondulés qui ferment l'horizon. De ce champêtre val sort la pieuse troupe : un géant marche à leur tête et leur fait signe de le suivre; une tunique blanche lui descend jusqu'aux genoux, il porte un vaste manteau rouge, qui lui cache les deux bras et une main, et tombe en plis harmonieux sur le devant. Ses pieds maigres, comme ceux des autres voyageurs, témoignent de ses longues fatigues. Il a pour s'appuyer un bâton énorme; une chevelure épaisse et noire, une barbe pareille assombrissent ses traits, dont l'exécution n'est point d'ailleurs fort heureuse. Ce géant, on le devine, représente saint Christophe. Dix-sept pèlerins d'une taille exiguë cheminent sous ses ordres. Un d'entre eux, ayant sur la tête un chapeau garni de coquilles, se fait remarquer par une attitude grave, par un air sérieux. Un autre, plus jeune et le bourdon à la main, regarde ce voyage comme un plaisir et offre au spectateur une mine joyeuse. Un rude caractère, une physionomie pensive distinguent quelques-uns de ses compagnons.

En face de ces nobles cohortes, des groupes symétriques nous apparaissent sur la gauche. Les martyrs d'abord, vers le haut de la colline : on observe dans le nombre des papes, des évêques et des cardinaux; ils étreignent les palmes victo-

rieuses. C'est pourtant la section du tableau la moins brillante.

Au-dessous des martyrs sont dessinés les prophètes de l'Ancien Testament, qui s'agenouillent sur l'herbe et ont les yeux tournés vers l'Agneau rédempteur : ils tiennent des livres entre leurs mains, lesquels, sans doute, renferment leurs ténébreuses prédictions. Une phalange placée derrière eux offre aussi ses hommages à la victime expiatoire ; les individus qui la composent sont debout, largement drapés. L'un d'eux, ayant pour costume une robe et un manteau blancs, porte sur la tête une couronne de laurier et, dans la main droite, une branche d'oranger avec un fruit. Son voisin, en manteau bleu, en camail rouge, porte aussi un rameau vert, mais d'une autre espèce et dont le feuillage annonce un myrthe. Ils ont l'un et l'autre une grande dignité de pose, d'expression et de figure. Ce sont deux poètes indubitablement ; l'on croirait même que le peintre a voulu représenter Virgile et le Dante. La branche d'oranger, avec son fruit jaune comme le soleil, indiquerait alors le rameau d'or, qui ouvre les portes de l'enfer, selon les paroles de l'Énéide ; la branche de myrthe rappellerait le brûlant amour d'Alighieri pour Béatrice. La gravité un peu sombre du personnage conviendrait d'ailleurs très-bien au chancre des malédictions et des tortures célestes. Le groupe dont ils font partie se compose vraisemblablement d'auteurs, d'artistes sacrés : il serait injuste de les

omettre dans le nombre des serviteurs d'Emmanuel, ceux qui revêtent sa doctrine de formes éblouissantes!

Du même côté, chevauchent les sòldats du Christ, *Milites Christi*, et les juges équitables, *Justi Judices*. Un splendide paysage les environne : des masses de rochers, pleines de fissures, de ravins, et dont le sommet est couvert d'herbes et de buissons, occupent le premier plan. Derrière les broussailles montent de frais cotcaux, où l'on aperçoit des tours et des forteresses qui dominent les arbres. Par delà ces hauteurs et ces châtellenies règnent des sommets plus élevés, dont un bandeau de neige ceint le front orgueilleux. Les soldats du Christ ont pour guides trois jeunes cavaliers, tenant des drapeaux sur lesquels brille le signe de la rédemption; des couronnes de laurier pressent leurs cheveux flottants, des cuirasses polics abritent leur poitrine. Le personnage du milieu, que sa situation et son cheval blanc désignent comme la figure principale, étonne le spectateur par son imposante majesté : une dévotion profonde exalte ses traits. On voit en lui un homme énergique, une forte nature, qui reconnaît cependant une puissance plus grande et s'humilie devant le Créateur. Il représente, selon Waagen, le célèbre héros Godefroi de Bouillon : le même auteur suppose que ses deux acolytes sont Tancrede et Robert de Flandres : le visage de ceux-ci annonce la valeur et la fidélité. Quatre princes portant des couronnes

et deux individus portant des toques marchent sur leurs traces. Parmi les premiers, il en est un que signale le diadème des Empereurs. Malgré sa barbe blanchissante, M. Louis de Bast pense qu'il figure Baudouin de Constantinople. Un autre chevalier passe pour être saint Louis. Le reste de la phalange a les caractères du type flamand.

Les juges équitables montent aussi d'élégants coursiers. Le plus extérieur s'offre à nous sur un cheval blanc couvert d'une riche housse; une magnifique pelisse bleue l'enveloppe et un bonnet fourré orne sa tête. Il est déjà vieux, mais sa physionomie a une grande douceur, un air de tranquille bonté. C'est le portrait de Hubert Van Eyck. Plus loin, on observe un homme encore jeune et d'une heureuse figure, qui exprime la paix et la sensibilité : il porte une robe noire, une coiffure en manière de turban, que dépassent les bouts de l'étoffe : un chapelet de corail est suspendu à son cou. On l'a baptisé du nom de Jean Van Eyck ¹. Ces têtes ont servi de modèles pour toutes les images des célèbres frères. Ils ne sont pas rassemblés, mais deux individus les séparent; un de ceux-ci devrait, selon le texte de Karel Van Man-

¹ Le témoignage de Karel Van Mander est positif à cet égard. Dans la collection de portraits d'artistes, ornée des vers de Lampsonius, qui parut en 1572, ceux des frères Van Eyck sont d'ailleurs copiés sur ces deux têtes du retable de Gand.

der, nous montrer Philippe le Bon; Van Mander commet une erreur, les effigies authentiques de ce prince détruisent son hypothèse. Il faudrait plutôt y chercher le comte de Flandre Charles le Bon, qui promulgua de nouvelles lois et affermit la justice. L'un et l'autre cavaliers sont du reste peu importants. Six compagnons trottent près d'eux et longent les rochers. Le soin avec lequel le peintre spécifiait et caractérisait toute chose, se trahit jusque dans la manière dont il a exécuté les chevaux : les blancs paraissent benins et dociles; un des noirs agite violemment sa tête, comme s'il était farouche et indomptable.

Des rayons lumineux, qui partent du Saint-Esprit, viennent frapper les groupes les plus rapprochés de l'Agneau : la colombe mystique semble tous les vivifier et les unir. Le trait de flamme touche le sein des Vierges, qui se gonfle sous les caresses de l'amour divin.

Au bas du retable, on voyait autrefois un panneau longitudinal qui en formait, pour ainsi dire, l'appui et représentait le lieu des supplices éternels. Les damnés, dans leur sombre asile, fléchissaient eux-mêmes le genou devant l'Agneau rédempteur, qu'ils avaient méconnu et outragé. Malheureusement cet enfer était peint à la détrempe : des restaurateurs inhabiles, voulant le nettoyer, l'effacèrent et le gâtèrent par la suite.

Telle est la scène principale exécutée sur ce fameux tableau : on dirait un vaste synode, une

immense réunion de tous les peuples qui glorifient le principe chrétien et ont pour ambassadeurs, pour représentants des individus choisis dans toutes les classes de la société. D'autres personnages complètent le symbole : par leur rapport avec les traditions catholiques, ils donnent le sens intime de cette fête solennelle.

En haut du retable, à ses deux extrémités supérieures, nous voyons Adam et Ève. L'inconséquente pécheresse est toute nue, debout, dans une attitude gracieuse. Une longue chevelure sans anneaux tombe derrière ses épaules et roule autour des seins voluptueux, qui n'ont pas encore allaité les fils de l'homme. Son visage est régulier, noble et doux. La forme générale du corps étonne par la souplesse des lignes, dans ce premier essai pour exécuter l'ensemble de la figure humaine. Sa main droite, soulevée à la hauteur de la poitrine, tient un fruit du Sud, orange pâle ou ananas, qu'elle offre au guide bien-aimé de son existence. De la main gauche, elle cache imparfaitement son sexe avec des feuilles de figuier. L'artiste nous révèle ici d'une manière curieuse son amour de la nature et l'ingénuité de son cœur : il ne veut rien omettre, il ne craint pas les licences de l'esprit et retrace le voile qui entoure les organes de la passion. Au-dessus d'Ève, Caïn tue Abel : un petit encadrement isole cette image; les suites de la faute se trouvent ainsi rapprochées de la faute même. Adam a une tête grave et un peu triste ;

de la main droite il cache son sexe, mais aussi imparfaitement que la séductrice. Il porte la main gauche à son buste, au-dessous du sein droit et a l'air de refuser le dangereux présent de sa compagne. Le double sacrifice de Caïn et d'Abel termine ce volet. La désobéissance des premiers coupables vient de la sorte expliquer la mort volontaire du Dieu martyr.

Ces différents sujets occupent douze panneaux et toute la surface du retable ouvert : huit de ces panneaux sont mobiles et, en se fermant, couvrent les autres. Les Van Eyck les ont donc peints à l'extérieur comme à l'intérieur. Au dehors sont figurés l'Annonciation, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste, la sibylle de Cumès, la sibylle d'Erythrée, le prophète Zacharie et le prophète Michée. Nous n'avons pas besoin de faire voir le rapport qui unit à la scène capitale et l'Annonciation et les deux St. Jean. Pour les sibylles, ce qui motive leur présence, c'est qu'on les regarde comme ayant annoncé la venue du Christ. La même raison légitime celle des prophètes. Les phylactères déployés au-dessus d'eux portent les phrases suivantes, tirées de leurs écrits : « *Ex-te egredietur qui sit dominator in Israël* ¹. » — « *Exultatis, filia Sion jubila. Ecce rex tuus venit* ². » Marie, agenouillée devant une espèce d'autel, reçoit d'un

¹ MICHÉE, 1^{er} verset du VI^e chapitre.

² ZACHARIE, chap. IX, verset 9.

air humble et pieux le message divin : sa figure exprime une douce résignation. Elle croise les mains sur sa poitrine et témoigne par ce geste de son entier dévouement. Raphaël porte dans sa gauche un lys splendide et montre les cieux de la droite : il a de grandes ailes vertes, des ailes de perroquet. Au fond de la chambre gothique, où ils se tiennent, on aperçoit une vue de Gand, prise du coin de la rue aux Vaches et du marché aux Oiseaux. Les ombres qu'y projette le soleil donnent à penser qu'elle a été peinte durant le mois de juin ou de juillet, entre les cinq et six heures du matin. La supposant faite dans l'atelier même des Van Eyck, on en a induit, avec une hardiesse trop grande peut-être, la situation de leur demeure à Gand. Saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste sont des grisailles, qui simulent deux statues de pierre blanche et fine : le premier nous offre une tête analogue à celle d'Esculape, le deuxième à celle d'Apollon juvénile. Le peintre connaissait-il les ouvrages des anciens ? Il a du reste largement exécuté ces figures. Elles remplissent les deux panneaux inférieurs du milieu ; les deux autres panneaux, ceux de droite et de gauche, contiennent deux portraits. L'un représente un homme âgé, qui étend ses mains jointes, lève son regard vers le ciel et prie à genoux. On peut donner à la tête le nom de chef-d'œuvre ; le soin du détail, la profondeur, la vivacité de l'expression, le caractère de la physionomie rangent ce travail parmi

les plus beaux que l'on ait dessinés en ce genre; mais contrairement à son habitude, le peintre a ébauché les accessoires. La seconde image est celle d'une femme sur le retour, qui joint les mains et prie de la même manière : elle a une face agréable où la piété répand son tranquille enthousiasme. Les nuances du visage sont graduées avec une finesse extraordinaire; on admire malgré soi l'adresse que Van Eyck a déployée en reproduisant l'ombre légère, qui tombe du bonnet sur le front. Ces deux personnages sont indubitablement les donateurs, Josse Vydt et Isabelle Boorluut, sa femme.

Nous avons décrit longuement ce retable, à cause de son extrême importance. OEuvre capitale des frères Van Eyck, il était par cela même le plus vaste morceau entrepris jusqu'alors dans les régions cisalpines. Ce fut la grande épopée homérique de la peinture néerlandaise, une fertile création étudiée pendant près de deux siècles. Sur ce trône merveilleux, sur cet arbre de Jessé, verdoyèrent tous les rameaux, s'épanouirent toutes les fleurs que, durant une longue suite d'années, l'imagination produisit dans les campagnes flamandes.

Le haut seulement de la composition était achevé, lorsque le 18 septembre 1426, la mort brisa la palette d'Hubert et lui arracha les pinceaux qu'il avait consacrés au Seigneur. On l'enterra dans le caveau sépulcral de la famille Vydt, sous la chapelle même qu'il décorait naguère. On lui éleva

une tombe sous une arcade ouverte dans la muraille, et tailla sur la dalle qui fermait son dernier lit de repos un squelette en marbre, tenant une plaque de cuivre, où on lisait une épitaphe que nous traduisons du flamand :

Voyez en moi votre image, vous qui passez au-dessus de ma tête : j'étais jadis semblable à vous, maintenant je suis mort et couché sous la terre, comme il y paraît bien. Ni la prudence, ni l'art, ni la médecine ne m'ont servi. Honneur, habileté, sagesse, pouvoir, opulence, grandeur, la mort n'épargne aucune chose. Je m'appelais HUBERT VAN EYCK, j'étais célèbre et admiré comme un grand peintre ; maintenant les vers me dévorent. J'étais quelque chose il y a peu de jours et ne suis plus que néant.

Ce fut en l'an du Seigneur mil quatre cent vingt-six, le dix-huit du mois de septembre, que je rendis avec peine mon âme à Dieu¹. Priez-le pour moi, vous qui aimez l'art, afin que je puisse obtenir sa grâce, et fuyez le péché, accomplissez le bien, pour qu'un jour il vous soit donné de me suivre.

Mais on ne livra point toute sa dépouille à la terre. L'os de son bras droit, de ce bras qui soutenait une main si habile, fut détaché par ses admirateurs. On l'exposa, comme un objet de

¹ Hubert étant né en 1366, avait alors soixante ans accomplis.

vénération publique, dans une armoire de fer, à la porte de l'église, que le cimetière environnait selon l'ancienne coutume. Il y attirait encore la vue pendant le seizième siècle, et cette relique d'une nouvelle espèce montrait quelle action profonde avait exercée le génie des Van Eyck sur les habitants de la Flandre.

Marguerite, qui était sans doute l'ainée de Jean, ne tarda pas à suivre Hubert en sa froide demeure. Elle alla aussi habiter le caveau funèbre de Josse Vydt ¹. Un portrait qui se trouve près de ceux des frères Van Eyck, sur un tableau possédé par l'ambassadeur russe Tatitscheff et où l'on voit Jésus saignant sous le fer de la lance impie, est regardé comme le sien.

Jean avait alors une quarantaine d'années. Seul et triste, il voulut se donner une compagne et choisit une jeune fille, qui avait la moitié de son âge. Comme beaucoup d'artistes, de poètes, il semble avoir placé mal son affection, du moins si l'on en juge par la figure de son épouse, qu'il a retracée lui-même. Elle a, dans ce tableau, un grand front, des arcades surciliaires bombées, mais presque pas de sourcils. L'orbite de l'œil est plein, avec des renflements à l'angle intérieur, près du nez; les yeux, qui sont petits, ont des

¹ On ignore en quelle année elle est morte : tout ce qu'on sait d'une manière positive, c'est qu'elle finit ses jours avant 1432. L'époque où Jean se maria est aussi inconnue.

bords tant soit peu rouges et dépourvus de cils. Le nez s'amincit par le haut et s'évase par le bas. Les pommettes forment une légère saillie : la bouche est pincée, la lèvre inférieure dépasse la lèvre supérieure, signe d'un caractère méprisant. Tout ce visage a une expression froide, sèche, désagréable. Deux cornets, qui se dressent sur les tempes, renferment ses cheveux antérieurs, de sorte que le devant du crâne est totalement nu. Une sorte de faille en toile épaisse, bordée d'une ruche de même étoffe, s'avance par-dessus les cornets. La disgracieuse ménagère porte une robe pourpre, à larges manches, ornée de petit gris. La main qu'on voit posée sur l'épigastre est merveilleusement peinte, et le morceau a en général beaucoup de finesse. On y lit deux inscriptions : la première occupe le haut :

Conjux meus Johannes me complevit anno 1459, mense Junii.

La seconde longe le bord inférieur :

Ætas mea triginta tria annorum. Als ikli kan.

Lorsqu'on regarde cette tête déplaisante, on n'envie point le bonheur matrimonial de Jean Van Eyck.

Il continua seul le tableau entrepris avec son frère; mais en 1428, il fut obligé de suspendre son travail. Philippe le Bon expédiait une ambas-

sade en Portugal, pour demander au roi Jean I^{er} la main de sa fille Élisabeth. « L'excellent maistre en art de peinture » se joignit par son ordre à la troupe ; il devait reproduire les traits de l'Infante et cette image devait être aussitôt envoyée dans les Pays-Bas, afin que le duc pût connaître au moins la figure de sa nouvelle épouse. Cent soixante livres lui furent données en récompense de ce voyage et de *certaines voyages secrez* entrepris pour les affaires de son suzerain.

Les sires de Rouvais, de Lannoy et d'autres seigneurs s'embarquèrent au port de l'Écluse, le 19 octobre 1428, sur deux galères vénitiennes, accompagnés de notre artiste. Ils furent contraints de relâcher dans plusieurs ports de la Grande-Bretagne, nommément à Sandwich, Plymouth et Falmouth ; ils restèrent captifs dans le dernier jusqu'au second jour de décembre. Le 18 du même mois, ils atteignaient Lisbonne. La réception faite, les clauses stipulées, Jean, *varlet de chambre* de Philippe le Bon ¹, se mit à l'œuvre : son pinceau eut les prémices de cette beauté que n'avait pas encore vue son maître. Le 12 février 1429, la pourtraiture de madame Élisabeth, peinte au vif, partit pour Bruges. Ce tableau s'est perdu depuis lors et l'on doit beaucoup en regretter la destruction. Ouvrage exécuté dans un moment

¹ Karel Van Mander lui donne le titre de conseiller privé : cumulait-il les deux fonctions, ou Karel Van Mander s'est-il trompé ?

solennel, le grand homme y avait sans doute employé toute son adresse et tout son génie. Au lieu d'attendre inertement la réponse de leur souverain, les ambassadeurs formèrent le projet de parcourir la Péninsule. Pour débiter, ils allèrent à St.-Jacques en Galice, puis chez le duc d'Arjonne, puis en Castille, à Grenade et en bien d'autres lieux. Les rois de ces divers pays les accueillirent honorablement. Que Van Eyck ait négligé une pareille occasion, une pareille fête, nul ne le supposera, s'il connaît un peu les artistes. Le profond observateur dut ressentir une joie continuelle, en voyant cette nature si différente de la pâle et triste nature déployée sous les regards du soleil septentrional. Une ardente lumière qui tombe par torrents sur des campagnes sèches et poudreuses, une végétation que la chaleur brûle et noircit, un air transparent comme le vide, un ciel toujours pur, d'un bleu indigo, une mer éclatante, aussi bleue que le ciel ou verte comme une émeraude, les silhouettes durement esquissées des objets, les lointains diaphanes des paysages, les hauteurs jaspées, irisées de mille nuances d'or, de nacre, d'opale et d'améthyste, l'ombre couleur d'azur, les nuits sereines où les constellations rayonnent plus grandes, plus magnifiques, voilà ce qui dut l'étonner, le ravir, le plonger dans l'extase et dans une sorte d'ivresse. Bientôt, lorsqu'il traversa l'Andalousie, les palmiers se dressèrent au bord du chemin, les aloës brandirent

leurs feuilles pointues et rigides qui simulent des glaives, le laurier-rose déploya son noble feuillage, les cactus allongèrent leurs serpents de verdure. Ayant poursuivi leur route jusqu'à la fin de mai, la splendeur et les grâces d'un printemps espagnol éblouirent successivement leurs regards. Le thym, le genêt, la lavande, l'œillet de Chine et mille plantes inconnues parfumaient l'air de vives senteurs : le myrthe, l'oranger, le citronnier se couvraient de blanches toisons et versaient dans l'air d'autres arômes. Grenade était encore la ville des Abencerages ; le nom d'Allah retentissait au fond des mosquées, les lampes éternelles brillaient devant le Dieu du Prophète et les sultanes erraient nonchalamment sous les voûtes sculptées de l'Alhambra. Quels objets d'étude pour notre artiste ! Comme il devait examiner les sombres chevelures, les grands yeux noirs, le teint doré, les traits élégants de cette population africaine ! Les jours trop rapides de ce merveilleux pèlerinage comptèrent sans doute parmi les plus beaux de sa vie.

La réponse de Philippe le Bon arriva le 4 du mois de juin. Elle était favorable et les ambassadeurs s'occupèrent immédiatement du traité de mariage, comme on disait alors. Le 25 du mois de juillet, le sire de Roubaix épousa l'Infante par procuration. De grandes fêtes, des repas, des cavalcades, longuement décrits dans une relation contemporaine, ne leur permirent pas de s'éloi-

gner avant la fin de septembre. Ces réjouissances magnifiques, sous une chaleur de trente-cinq à trente-huit degrés, fournirent encore plusieurs sujets de méditation à Van Eyck. Ils s'embarquèrent cependant, mais soit ignorance, soit inadvertance, ils choisirent, pour se confier aux vagues, la terrible saison de l'équinoxe. La Belgique fut près de perdre son glorieux enfant et le tableau de St.-Bavon courut grand risque de ne pas être achevé. Une flotte de quatorze navires portait la princesse, les ambassadeurs et les gens de leur suite. Le mauvais temps les força de relâcher à plusieurs reprises; neuf vaisseaux se perdirent; au bout de quarante jours, ils n'avaient point encore dépassé le nord de la Péninsule. Le chef de l'entreprise, le sire de Roubaix, se trouva si malade, si *aggravé*, qu'il fallut le descendre à Ribadeo, petit port de la Galice. Seize jours après, il fut assez remis pour continuer le voyage. Mais le pilote se trompa de chemin et ils furent poussés vers la pointe de l'Angleterre, au lieu nommé *le camp de César*; là, ils se virent menacés d'un naufrage. Mais ils gagnèrent le havre de Plymouth, et le jour de Noël, à midi, les bassins de l'Écluse avaient reçu l'escadre. Isabelle était en mer depuis trois mois.

Jean Van Eyck, bronzé par le soleil du Portugal, se rendit à Gand pour y continuer l'*Agneau symbolique*. Ce fut alors probablement qu'il peignit les volets de droite; il plaça au fond des

orangers avec leurs pommes d'or, le cèdre, le cyprès, qui n'est pas un arbre septentrional, mais un arbre du midi où il atteint des proportions gigantesques, et le tronc nu, les mobiles éventails du palmier. Le fruit des Hespérides et la plante de l'amour chargèrent les mains de deux poètes. Il donna aux ermites, aux pèlerins des figures bazonnées, des cheveux noirs, une expression de fanatique piété, comme il en avait vu sur le sol brûlant de l'Estramadure et des Castilles. Là prirent naissance les rapports de la Flandre avec l'Espagne. Chose étrange et bien digne de remarque! ce grand homme, dont le génie ouvrait à la nation le monde poétique des beaux-arts, subissait le premier une influence qui devait un jour déterminer pour longtemps le sort de sa patrie.

Enfin cette œuvre immense fut achevée en 1432. On n'y admirait pas moins de trois cent trente figures, toutes ayant un caractère individuel et nulle ne ressemblant aux autres. Le 6 du mois de mai, on plaça le tableau, on consacra la chapelle; on écrivit ensuite le long du bord inférieur ces paroles latines :

Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus,
Incepit; pondusque Johannes, arte secundus,
Suscepit lætus, Judoci Vyd prece fretus.
VersU seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tUeri.

Ce qui veut dire : Le peintre Hubert Van Eyck,

le plus grand qui ait jamais existé, a commencé ce tableau, et Jean, le second de son art, s'est chargé de le finir, à la prière de Josse Vydt. Ce vers vous annonce que le six mai on exposa aux regards du public le travail terminé.

Les lettres numériques du chronogramme donnent le chiffre 1452, et achèvent de fixer la date.

Cette inscription barbare contient aussi un pieux hommage rendu par Jean à la mémoire de son frère. On y retrouve cette modestie que nous a déjà fait connaître sa devise : mettre Hubert au-dessus de lui, c'était lui accorder le plus brillant de tous les éloges. La conscience de sa propre valeur perce néanmoins sous le panégyrique; en décernant à son maître et ami la première couronne, il est persuadé qu'il l'entoure d'une gloire immense et affirme qu'il n'a jamais eu d'égal. Ce témoignage public nous intéresse d'une autre manière : il prouve que l'aîné des deux peintres commença le retable, qui fut achevé par le cadet. En l'examinant avec soin, on doit y reconnaître deux touches différentes et on peut déterminer quelle portion du tableau revient à Hubert, quelle portion à Jean. C'est dans tous les cas une étude méritoire et curieuse. Nous verrons plus loin les résultats qu'elle donne. Mais si cette notice a une grande valeur historique, on n'a pas le droit d'en exagérer l'importance : je proteste donc formellement contre les inductions que M. Louis De Bast

a voulu en tirer. Il a écrit de nombreuses pages où il soutient que « *l'invention et le perfectionnement de la peinture à l'huile, ou, pour mieux dire, l'application de cette méthode aux tableaux proprement dits, avec ce succès complet qui l'a fait adopter par les artistes de toutes les écoles, doivent être attribués à l'ainé des frères.* » Il prend au pied de la lettre l'affectueuse hyperbole de Jean et raisonne ainsi : Puisque Hubert était le plus grand peintre qu'on eût jamais vu, c'est donc lui qui a découvert le fameux procédé. — Or, quand même le noble élève n'aurait point amplifié le talent de son guide, quand même il lui aurait été inférieur par l'exécution, hypothèse fausse et inadmissible, cela n'autoriserait point à douter de son génie inventif; car il aurait pu avoir les qualités d'un penseur plutôt que celles d'un peintre. Pour légitimer un doute semblable, un texte positif serait nécessaire. Mais tous les textes parlent en faveur du jeune Van Eyck. Outre Vasari et Karel Van Mander qui lui prêtent leur caution, Facius arrive à son aide ¹. Un autre contemporain, Jean Santi, père de Raphaël, passe totalement Hubert sous

¹ Voici comment il s'exprime : « *Joannes Gallicus nostri sæculi pictorum princeps judicatus est, litterarum non nihil doctus, geometriæ præsertim, et earum artium quæ ad picturæ ornamentum accederent, putaturque ob eam rem multa de colorum proprietatibus invenisse, quæ ab antiquis tradita ex Plinii et aliorum auctorum lectione didicerat. De viris illustribus liber, page 46.*

silence, preuve de l'éclat supérieur qui entourait son émule :

A Brugi a supra gli altri piu lodati
Il gran Joannes, il discepol Rugero,
Con tanti d'alto merto dotati,
Della cui arte e sommo magistero
Di colorire forno si eccellenti
Che han superato spesse volte il vero.

L'effet produit par l'*Agneau mystique* fut immense. On ne le montrait qu'aux grands seigneurs, ou aux curieux dont la bourse était bien ronde et s'ouvrait aisément, hors certains jours de fête pendant lesquels tout le monde pouvait l'admirer. La foule était alors si épaisse que l'on atteignait avec difficulté la chapelle. Hommes, femmes, vieillards, jeunes gens se pressaient alentour, comme les abeilles et les mouches autour des corbeilles de fruits et de fleurs.

Van Eyck était retourné à Bruges. Il y peignit un autel qui lui valut de grandes louanges; il exécuta aussi de magnifiques portraits, avec le soin, la patience qu'on admire dans tous ses tableaux : derrière les figures, il ouvrait en mainte occasion de charmantes perspectives agrestes. Ses ébauches étaient plus éclatantes, plus fermes que les productions achevées des autres coloristes. Van Mander se rappelait en avoir examiné une chez Lucas De Heere, son maître, où ressortait agréablement une jeune personne, qui se deta-

chait sur un beau paysage. C'est ainsi qu'il travaillait à se rendre immortel, pendant que la vieillesse, l'entourant peu à peu comme une nuit d'hiver, le glaçait déjà de ses premières bises et raréfiait sa chevelure. Mais il ne devait point emporter son secret sous la dalle funèbre : les hommes robustes ne manquent jamais de féconder les esprits, de laisser au monde un vivant souvenir et une glorieuse postérité.

CHAPITRE III.

Les Van Eyck et leurs disciples.

Jean Van Eyck communique son secret à plusieurs disciples. — Antonello de Messine vient le trouver. — Mort de Jean Van Eyck. — Antonello se rend à Venise et enseigne à Domenico la nouvelle manière de peindre. — Domenico est assassiné par Andrea dal Castagno. — Histoire du fameux retable de Gand. — Les Iconoclastes détruisent les productions des Van Eyck.

Quoique les illustres frères n'eussent point divulgué leur secret, leur intelligence était trop puissante pour qu'ils fondassent uniquement sur cet avantage matériel leurs espérances d'immortalité. Ils se seraient même sans doute fait un scrupule de ravir à leur pays, au monde et à l'art cette importante découverte. Ils ne voulurent

point, d'un autre côté, la rendre banale et se priver de l'attention qu'elle excitait, du surcroît de valeur qu'elle donnait à leurs tableaux. Prenant donc un moyen terme, ils instruisirent de leur procédé quelques disciples choisis. On ne sait pas la date de cette communication. La plus ancienne preuve qui la démontre, est le panneau de l'année 1417, portant ce millésime et le nom de l'auteur Pierre Christophsen ¹ : il est peint à l'huile. On le voyait autrefois dans la collection de M. Aders : M. Passavant, de Francfort, le possède maintenant. Ce tableau contredit les paroles de Van Mander et de Vasari, selon lesquelles Jean n'aurait enseigné sa méthode qu'après avoir atteint la vieillesse. Rogier van der Weyden semble avoir été son élève de prédilection. Hugo van der Goes, Josse de Gand, les deux van der Meire obtinrent aussi la faveur de participer à cette brillante conquête. Un homme des pays lointains y fut encore associé.

Pendant que le noble investigateur projetait les rayons de sa gloire à travers les brumes septentrionales, des marchands florentins, qui commerçaient avec Naples et séjournaient alors dans les Flandres, expédièrent au roi Alphonse I^{er} un tableau de Jean, où l'on voyait de nombreuses figures. Le prince en fut charmé, le jugea du plus grand prix, et la beauté de l'exécution, la nouveauté du

¹ Voici comment est figurée cette inscription :

† PETRUS. XPR. ME. FECIT. 1417.

moyen attirèrent une foule de curieux. Parmi les spectateurs se trouva un nommé Antonello. Il avait vu le jour à Messine, en 1414, et était d'une ancienne famille, qui cultivait depuis longtemps l'art de peindre. Lui-même l'avait appris de bonne heure : pendant son enfance, il avait bien des années tenu le crayon à Rome. Vif, intelligent et adroit, il s'était rendu fort habile ; continuant d'y résider, il finit par y jouir d'une certaine réputation. Il alla ensuite habiter Palerme, puis sa ville natale, où ses travaux confirmèrent la haute idée que l'on avait de lui. Des affaires l'ayant contraint de se rendre à Naples, tout le monde lui parla du tableau que possédait Alphonse. Il l'alla voir : l'intensité de la couleur, la force et l'harmonie de la peinture l'émerveillèrent au dernier point. Dans son enthousiasme, il négligea ses occupations, oublia ses plans primitifs et s'achemina vers la Belgique ; il atteignit sain et sauf la ville de Bruges¹. Là il s'introduisit chez Jean Van Eyck : pour obtenir ses bonnes grâces, il lui donna des esquisses faites à la manière italienne, sans compter d'autres présents. Sa finesse méridionale surprit et déjoua la réserve de l'homme du Nord : le grand peintre l'initia au mystère de son travail. Antonello demeura dans la Flandre aussi longtemps qu'il ne posséda point d'une manière complète la pratique

¹ Alphonse avait conquis le royaume de Naples en 1442 : le voyage d'Antonello fut donc postérieur à cette date.

de la nouvelle méthode. Il songeait à regagner son pays, mais n'était point encore décidé, lorsque Van Eyck mourut. Jean peignait dans la ville d'Ypres un autel pour l'église de St.-Martin, qui lui avait été demandé par Nicolas de Maelbeke, abbé du monastère situé auprès. Il avait mis au centre la Vierge tenant son fils dans ses bras et vêtue d'un magnifique manteau rouge : il lui avait donné une belle tête flamande d'assez bonnes proportions. L'enfant est nu, mais un voile léger entoure le milieu de son corps : il sourit malheureusement d'une façon peu intelligente. A gauche, devant eux, s'agenouille le prieur : sa tête rase, ses moustaches noires et une impériale blanche communiquent à sa physionomie une apparence chinoise. Il tient dans sa main droite un livre de messe et, dans la gauche, une crosse avec un St.-Martin à cheval. Une voûte soutenue par des colonnes surmontées de chapiteaux romans les abrite, ainsi qu'un dais de pierre. Dans l'intervalle des colonnes, on aperçoit la campagne, où se dresse le mont Cassel, peu éloigné d'Ypres. L'avare lumière du Nord éclaire ce paysage. Sur le côté extérieur des volets se dessinent quatre grisailles. On y voit un deuxième groupe du Christ et de sa mère, trois anges qui annoncent, au son de la trompette, la naissance du Rédempteur, la sibylle de Cumes et l'empereur Auguste, sous le règne duquel Jésus prit sa forme terrestre. Quand il eut achevé le dehors des ailes, Van Eyck s'occupa de l'intérieur.

Il représenta en haut le buisson ardent et la porte d'Ezéchiël, *Rubus ardens et non comburens*, — *Porta Ezechielis clausa*. Au-dessous il ébaucha un Gédéon près de son merveilleux emblème, un Aaron portant la verge symbolique. Mais il ne put les finir ; il tomba malade et, selon toute vraisemblance, gagna sa demeure à la hâte ¹. On était alors en 1445 ; il expira bientôt, âgé de 59 ans. Ce fut une grande lumière qui s'éteignit dans le Nord et dont le souvenir devait presque entièrement disparaître aussi de l'ingrate mémoire des peuples.

L'église St.-Donat de Bruges fut le monument où on ensevelit sa dépouille. On la plaça près d'un pilier, sur lequel on lisait au seizième siècle :

Hic jacet eximiâ clarus virtute Joannes ,
In quo picturæ gratia mira fuit ;
Spirantes formas , et humum florentibus herbis
Pinxit, et ad vivum quodlibet egit opus.
Quippe illi Phidias et cedere debet Apelles :
Arte illi inferior ac Polycletus erat.
Crudeles igitur, crudeles dicite Parcas
Quæ nobis talem eripuerunt virum.
Actum sit lacrymis incommutabile fatum ;
Vivat ut in cœlis jam deprecare Deum.

¹ « Ce Jean d'Eick se tenoit le plus souvent en la triomphante cité de Bruges, où il fina bonoralement ses jours. »
GUICHARDIN, *Description des Pays-Bas*.

Ce que nous traduisons de la manière suivante :

Ici repose Jean, célèbre par son mérite et dont les tableaux ont une grâce prodigieuse : il sut peindre des formes vivantes, la terre chargée d'herbes fleuries et animer tout ce qu'il représentait. Il l'a emporté sur Phidias et sur Apelle ; Polyclète lui était aussi inférieur. Nommez donc, nommez les Parques barbares, elles qui nous ont enlevé un tel homme. Que nos larmes accusent l'impitoyable sort. Prions Dieu pour qu'il lui ouvre le ciel.

La facture de ces distiques et l'érudition gréco-latine, dont on les a brodés, prouvent qu'ils ne sont pas du quatorzième siècle. On les aura substitués à l'épithaphe primitive, pour mettre le tombeau à la mode. Ce tombeau n'existe plus, l'édifice même a été renversé, non par le temps, mais par les hommes ; la poussière de l'artiste est devenue le jouet des vents : une promenade remplace l'église où il dormait du sommeil de la mort, la multitude foule d'un pas insouciant la terre qui l'abritait ; l'oublieuse nature y enfonce les racines du tilleul et déploie gaiement au-dessus la moqueuse opulence de ses verts feuillages.

Le 24 février 1446, la veuve de Jean Van Eyck prit part à une loterie et acheta un billet, qui lui coûta deux livres. C'est la dernière trace du grand homme que l'on ait découverte.

Sa famille semble avoir été plus nombreuse

qu'on ne le pensait jusqu'à présent. On trouve en effet dans les archives de Lille la mention suivante : « A Lambert de Eyck, frère de Johannes de Eyck, peintre de Monseigneur, pour avoir été plusieurs fois devers mondit seigneur, pour aucunes besognes que mondit seigneur voulait faire faire, 7 l. 9 s. » Ce serviteur de Philippe le Bon, qui devait probablement son emploi au mérite de Jean, était demeuré inconnu ; le temps l'avait poussé, comme la plupart des hommes vulgaires, dans ces bas-fonds de l'histoire, où se déroulent des ténèbres sans fin.

Lorsque Jean Van Eyck fut décédé, Antonello de Messine repassa les Alpes : étant d'abord allé à Venise, les mœurs des joyeux citadins l'enchantèrent ; il aimait beaucoup les plaisirs, surtout les plaisirs de l'amour qu'il poursuivait passionnément, et les faciles républicaines le traitèrent le mieux du monde ; il y prit tellement goût qu'il ne put s'éloigner d'elles et se fixa au bord des lagunes. Mêlant d'ailleurs la recherche de la gloire à la volupté, il peignit une foule de tableaux que se disputèrent les nobles Vénitiens : le procédé flamand qu'il employait leur donnait une grande valeur. Un certain nombre furent même transportés en différents lieux. Comme il devenait célèbre, on le chargea d'un travail pour l'église de San-Cassano, paroisse de la ville. L'artiste y mit toute son adresse, toutes ses forces et n'épargna ni le temps, ni les soins. L'ouvrage

eut un brillant succès : l'éclat du coloris, la beauté des figures, le charme du dessin ravirent les curieux ; on décerna au peintre des louanges unanimes. Le Sénat lui fut dès lors très-propice et le combla de faveurs.

Parmi les artistes les plus distingués du lieu se trouvait un homme habile, qui portait le nom de Domenico. Depuis l'arrivée du Messinois, il l'entourait de prévenances, lui faisait mille caresses et tâchait de se mettre dans ses bonnes grâces, pour obtenir de lui le fameux secret. Antonello, voulant répondre à tant de courtoisie et ne pas se laisser vaincre en politesse, lui enseigna la méthode flamande au bout de quelques mois. Dominique fut charmé : aussitôt qu'il posséda le nouvel art, on le traita de la manière la plus honorable. Tant la découverte de Jean paraissait alors merveilleuse !

La triste fin de Domenico révèle peut-être mieux encore l'importance qu'on y attachait. Ayant acquis une assez grande renommée, les facteurs de la maison Portinari l'emmenèrent de Venise à Florence pour y décorer une chapelle de Santa-Maria-Nuova, que leurs patrons avaient fait bâtir. On le chargea d'orner une muraille : Alesso Baldovinetti et Andrea dal Castagno devaient peindre les autres. Celui-ci, par malheur, avait une âme ombrageuse et farouche. Il avait mené dans son enfance un genre de vie propre à augmenter ses défauts. Son surnom venait d'un petit bourg des

environs de Florence, où il était né. Ayant perdu son guide et son protecteur naturel, dès le plus bas âge, il fut recueilli par un sien oncle, homme pratique et sensé, qui le voyant agile, audacieux, terrible même, lui confia la garde de ses troupeaux. Dans ces temps orageux, Andrea sut faire respecter non-seulement le bétail, mais encore les pâturages et tous les intérêts de son chef. Seul au milieu des prairies, n'ayant avec les hommes que de belliqueux rapports, il devint plus sombre, plus rude et plus inflexible qu'auparavant. La nature lui avait donné une forte imagination, qui se perdait en de menaçantes rêveries : cette imagination allait pourtant lui faire saisir le tranquille pinceau de l'artiste. Un jour, une pluie battante le contraignit de se retirer dans une cabane : il y trouva un de ces peintres ambulants, qui se contentent d'une faible rémunération : le barbouilleur enluminait un triptyque pour le villageois : c'était une sorte d'autel agreste et peu remarquable. Andrea cependant n'avait jamais vu aucune ébauche de cette espèce : il fut saisi d'étonnement et aussitôt se mit à observer, à étudier le travail du coloriste. Un désir extrême de l'imiter s'empara de lui : ce désir était si âpre, si violent que, depuis ce jour, il couvrait les murs, les pierres et les portes de dessins crayonnés au charbon, ou tracés avec la pointe d'un couteau. Son ardeur surprenait ceux qui le voyaient. Tous les paysans parlèrent bientôt de ses nouvelles occupations et le bruit en

arriva aux oreilles d'un gentilhomme florentin , nommé Bernardetto de' Medici, lequel avait ses propriétés dans le voisinage. Ces discours lui inspirèrent l'envie de connaître le jeune pâtre. L'ayant vu et entendu fort bien causer, il lui demanda s'il ne voudrait pas apprendre la peinture. L'enfant répondit que nulle chose au monde ne pourrait lui être aussi agréable, qu'il serait dans la joie de son cœur, s'il devenait un bon artiste. Bernardetto l'emmena donc à Florence et le plaça chez un habile maître. Il y déploya beaucoup d'intelligence, beaucoup de zèle, en sorte qu'il fit des progrès rapides, surtout dans le dessin. La couleur l'embarrassa davantage; il l'appliquait d'une manière dure, fruste et sèche comme son caractère. Il ne put jamais acquérir ni grâce, ni mollesse. Il rendait fort bien les mouvements du corps, les jeux de la physionomie, donnait à ses têtes d'hommes et de femmes un air grave, majestueux, le plus souvent formidable, et leur communiquait la sinistre agitation de son esprit. Néanmoins, comme son talent ne pouvait être mis en doute, on le chargea de nombreux travaux. Il s'était fait une réputation et approchait de la cinquantaine, lorsque Domenico arriva dans le pays.

Andrea jusqu'alors avait peint à fresque ou à la détrempe; Dominique peignait à l'huile et cet avantage lui conquist tout d'abord l'attention générale. Ce fut une première cause de jalousie pour

l'ancien pasteur. Le nouveau venu maniait d'ailleurs plus habilement que lui le pinceau, et la haine du Florentin s'en accrut. L'étranger fut accueilli avec toute sorte d'égards, de politesses : autre source d'envie et de profonde inimitié. Castagno résolut de le vaincre et de l'expulser à force de persécutions, de ruses, d'intrigues secrètes. Sa véhémence ne l'empêchait pas d'être un habile hypocrite : il savait se contenir, déguiser ses projets, feindre les sentiments les plus éloignés de son cœur et gouverner ses paroles ainsi qu'il le croyait nécessaire. Il débuta par cajoler le Vénitien, pour obtenir de lui son secret. Ayant réussi, comme réussissent ordinairement les tartufes, il entreprit une guerre sourde contre son bienfaiteur. Ils travaillaient dans la même chapelle, l'un à côté de l'autre, et la présence de son antagoniste l'irritait de plus en plus. Aussi n'épargnait-il aucun effort, espérant toujours l'emporter sur lui. Les actes de la Vierge les occupaient simultanément. Castagno peignit à fresque une Annonciation, où Gabriel était suspendu en l'air, idée que l'on jugea neuve et remarquable ; il se distingua encore davantage dans la représentation de la Madone montant les degrés du temple ; il couvrit les marches de pauvres très-bien exécutés : l'un d'eux frappait son camarade sur la tête avec une bouteille, scène de genre parfaitement réussie. Dominique de son côté figura, en se servant de couleurs à l'huile, la naissance et le mariage de Notre-Dame : aussitôt

le jaloux employa l'huile pour retracer la mort de la bienheureuse; on y voyait le Christ emportant l'âme de Marie. Cependant la rage de Castagno s'envenimait; le poison dont son cœur était plein l'obsédait lui-même et il forma le projet de tuer son rival.

Dominique n'avait pas moins de goût pour les plaisirs qu'Antonello de Messine. Épris de la beauté des femmes, il recherchait avidement leurs bonnes grâces; il aimait aussi beaucoup la musique, et tous les soirs, accordant son luth, il allait chanter sous les fenêtres de ses maîtresses. Le beau ciel de Florence, parsemé d'escarboucles radieuses, semblait se faire le complice de ses nocturnes promenades, en éclairant sa marche dans les ténèbres. Il restait souvent fort tard loin de chez lui, aspirant la senteur des jardins et la fraîcheur de la brise, ivre de passion et de mélodieux accords. Andréa lui tenait compagnie de temps en temps; il avait même recouru à ce moyen pour gagner son affection et obtenir qu'il lui enseignât la nouvelle méthode. Il forma donc le plan de l'assassiner, pendant une de ses courses voluptueuses.

Un jour d'été, à la brune, Domenico lui demanda s'il ne voulait point le suivre comme d'habitude. Castagno était alors dans sa chambre et dessinait : il répondit qu'il voulait finir une esquisse importante. Le Vénitien prit donc sa guitare et s'en alla fredonnant une chanson

joyeuse. Quand la nuit fut venue, le traître, ayant quitté sa demeure, se posta sur le chemin que l'artiste galant devait prendre à son retour. Dès qu'il l'aperçut, il le frappa d'une canne plombée; il brisa sa mandore et lui enfonça la poitrine d'un seul coup, puis dirigea les autres sur la tête; il le laissa mourant et s'enfuit dans sa chambre, à Santa-Maria-Nuova. Il eut soin de ne pas fermer sa porte à la clef, pour ne pas faire naître de soupçons; il reprit même son esquisse, afin de les mieux détourner. Cependant on releva le malheureux jeune homme et on le transporta chez lui. Castagno entendait la rumeur; il n'eut pas l'air de s'en apercevoir, jusqu'au moment où des domestiques vinrent lui dire que son ami expirait. Courant alors à Domenico avec une feinte désolation, en criant : mon frère! mon frère! il le prit dans ses bras, les joues inondées de larmes. Le Vénitien rendit bientôt le dernier soupir, au milieu de ces démonstrations hypocrites : il jeta sans doute à Castagno un affectueux regard, où se peignait le chagrin d'abandonner un si noble camarade.

On sait que la Providence ne manque jamais de châtier le crime et de défendre la vertu. C'est pour ce motif que l'on ne douta point de l'amitié, des regrets du bon Castagno : il ne fut pas même en butte à la plus légère insinuation. Il vécut paisible, augmentant le nombre de ses ouvrages, formant des élèves qui lui durent la connaissance

de l'invention néerlandaise. On l'honorait beaucoup, dit son biographe : il portait de riches costumes, menait grand train et habitait une splendide maison. Il expira tranquille, à l'âge de soixante et onze ans : ce qui prouve que l'on doit toujours se bien conduire. Son lâche guet-apens serait encore ignoré, s'il ne l'avait trahi lui-même, en se confessant au lit de mort.

Mais le procédé de Jean de Bruges n'a pas seul une espèce d'histoire dramatique. L'œuvre la plus étendue, la plus importante exécutée par les deux frères, a eu aussi de nombreuses aventures, qui forment également une sorte de biographie et ajoutent à l'intérêt qu'elle éveille. Nous aurions tort de ne pas en parler : on chercherait ailleurs ces renseignements, si nous ne les donnions point.

Cette grande composition eut d'abord à souffrir des nettoyeurs ; ils effacèrent le panneau qui en occupait le bas et endommagèrent le reste du travail. Dans l'année 1550, Lancelot Blondel, de Bruges, et Schoreel, d'Utrecht, furent appelés pour lui rendre son éclat primitif. C'étaient par bonheur deux hommes de talent : ils s'acquittèrent de l'entreprise avec un soin religieux et une patiente adresse ; les chanoines de St.-Bavon furent si enchantés du résultat qu'après leur avoir payé le prix convenu, ils leur firent de beaux présents : ils donnèrent, par exemple, à Schoreel un hanap d'argent, et l'historien Vaernewyck rapporte qu'il eut la satisfaction de boire dans cette coupe illus-

tre. Ils avaient procédé avec tant de scrupule, pour ne pas altérer la forme originale, qu'ils aimèrent mieux ne point retoucher quelques endroits devenus trop pâles.

Philippe II convoita la possession de l'*Agneau mystique*; mais soit qu'il n'eût pu l'obtenir ou qu'il ne voulût point soustraire aux Gantois ce noble ouvrage, il se contenta de le faire copier. Un peintre de Malines, Michel Coxie, fut chargé de la reproduction. Il se montra digne d'une semblable tâche. N'ayant pas trouvé en Flandre un bleu aussi beau que l'azur du manteau de la Vierge, il s'adressa au monarque. Philippe II pria le Titien de lui expédier de Venise la couleur nécessaire. On la recueillait dans les montagnes de la Hongrie: c'était d'ailleurs une substance naturelle que l'on se procurait jadis sans peine, avant que les Turcs se fussent emparés de ce lointain royaume. Elle était depuis lors devenue rare et chère: la petite portion que réclamait l'artiste belge coûta la somme de trente-deux ducats. Au bout de deux années, il termina l'entreprise; il avait modifié quelques parties de l'original: l'extérieur des ailes n'offrait plus ni saint Jean-Baptiste, ni les donateurs; on voyait à leur place trois évangélistes; le céleste musicien qui joue de l'orgue était différemment tourné. Le roi d'Espagne pourvut à l'entretien de Coxie, pendant son labeur, et paya tous les frais d'exécution: ayant fait ensuite apprécier le tableau par quatre experts, dont il

obtint les éloges, il envoya au peintre deux mille ducats : celui-ci ne trouvant point la récompense suffisante, le monarque usa de libéralité à son égard. La copie fut transportée en Espagne. Durant les guerres de Napoléon, quelque général français la mit dans son butin et elle passa de nouveau les Pyrénées : elle était, en 1817, à Bruxelles. Les six fractions qui représentent deux chœurs d'anges, les ermites, les pèlerins, les soldats du Christ, les juges équitables, ornent maintenant le château du roi de Hollande, à La Haye. Celles qui retracent la Vierge et St.-Jean appartiennent au roi de Bavière, depuis l'année 1825 ; le roi de Prusse a fait acheter Dieu le Père et la grande scène du milieu, pour les réunir aux six volets originaux qu'il possède ; l'auteur a inscrit sur le bas de la fontaine : *Michael Cocxie me fecit anno 1558*. On ne sait ce que sont devenues les toiles où figuraient Adam et Ève.

Une seconde reproduction fut exécutée vers le commencement du dix-septième siècle et placée dans la chapelle de la maison de ville, à Gand. Elle est sur toile, fixée sur plusieurs châssis maintenus par un seul cadre, en sorte que les ailes ne peuvent se fermer et ne sont pas peintes au dehors. L'artiste inconnu, mais habile, qui l'a faite, a copié son modèle avec une grande exactitude. Les Français la vendirent publiquement à M. Charles Hisette, en 1796. A la mort de celui-ci, M. Aders, le célèbre amateur de Londres, l'acheta

pour sa belle collection et elle est restée entre ses mains.

En 1566, au moment où de stupides sectaires brisaient et lacéraient les chefs-d'œuvre nationaux, l'original fut adroitement soustrait à leur frénésie.

Le 1^{er} juin 1644, le feu embrâsa la toiture qui couvrait la grande nef de St.-Bavon. Heureusement la voûte avait été reconstruite à neuf, par les soins de l'évêque Triest, et elle arrêta les flammes. Néanmoins, comme le péril était imminent, comme on ne savait pas que l'incendie aurait une fin aussi prompte, le retable fut enlevé dans l'espace d'une heure.

Quand il eut repris sa place sur l'autel, son ancien trône, la foule continua de se presser alentour aux époques solennelles. Cet usage était encore observé, lorsque l'empereur Joseph II parcourut l'église en 1785. On lui montra l'*Agneau mystique*, et, chose vraiment surprenante ! Adam et Ève le scandalisèrent. Le prince voltairien jugea peu décente leur nudité naïve : le lecteur de la *Pucelle* blâma la chaste ingénuité des vieux artistes ; il s'étonna de ce qu'on laissait voir un pareil tableau à la multitude. On prit pour des ordres positifs ses remarques saugrenues et on ferma servilement les ailes. Une nuit factice enveloppa la noble image : un monarque pudibond l'avait critiquée, elle n'était plus digne de voir la lumière et ne devait plus affronter le soleil.

En 1794, les commissaires français enlevèrent les panneaux du milieu. On profita de leur absence pour cacher les autres. M. Denon, directeur du musée de Paris, demanda, réclama, exigea ces volets; il offrit même en échange des toiles de Rubens. Mais l'évêque, Mgr. Fallot de Beaumont, qui comprenait l'importance énorme de ces tableaux pour la ville, demeura inébranlable et ne voulut jamais les donner. A la chute de Bonaparte, ils furent rendus à la Belgique : on les exposa quelques semaines dans le musée de Gand, où ils firent naître la plus vive admiration, puis le bourgmestre les remit solennellement à la fabrique : un procès-verbal de cet acte public fut dressé le 10 mai 1816. Les panneaux brillèrent encore une fois sur l'autel; malheureusement on avait gardé la mémoire des sottes paroles de Joseph II; on se prosterna devant son ombre et les volets ne furent pas remis en place. Cette condescendance posthume devait amener de tristes résultats.

On n'est jamais trahi que par les siens, dit un proverbe populaire. Dans le cas présent, l'expérience vint encore justifier cette lugubre maxime. La composition admirable qui avait échappé à tant de malheurs, que Philippe II et l'incendie avaient respectée, que les Iconoclastes n'avaient pas détruite, que la France avait rendue, que les barbouilleurs n'avaient pas annulée, qui se trouvait pure et entière au bout de quatre cents ans, ce

fut un Belge qui la démembra, qui la dépiéça, en employant la fraude et en se moquant de la nation. Les peintures centrales étaient revenues depuis peu, l'évêque De Broglie s'était retiré en France, et un vicaire du même pays administrait par intérim le diocèse de Gand, lorsqu'un nommé Nieuwenhuys, marchand de tableaux, jugea qu'il était bon de pêcher en eau trouble, comme s'exprime M. Louis de Bast. Il se présenta donc aux chanoines, il leur assura que les images des ailes n'avaient aucun mérite, sauf celui de l'ancienneté, qu'elles ne se rapportaient nullement au sujet du milieu, que la mode des vantaux était d'ailleurs passée; il leur offrait une occasion de s'en débarrasser avantageusement et ils auraient tort de ne pas la saisir. Il n'était point ladre, et leur en donnerait jusqu'à six mille francs! Les béliîtres le crurent et acceptèrent. Le trésorier Volders lui signa une quittance; il emporta sa proie, courut à Bruxelles et mit en lieu de sûreté les magnifiques panneaux. Avec l'instinct du brocanteur, il flairait quelque poursuite judiciaire. Le lendemain de ce désastreux marché, M. Louis de Bast, l'investigateur patient et habile, en eut connaissance. Il alla trouver immédiatement, à Bruxelles, M. Van Hulthem, alors greffier de la deuxième Chambre des États-généraux; le comte de Lens, bourgmestre de Gand, l'avait accompagné dans le même but : grâce aux deux personnages, la police fit une descente chez M. Nieuwenhuys. Mais le négociateur

madré avait pris ses mesures : on ne trouva rien et il fallut se contenter d'un procès. On le cita donc devant les tribunaux. Or les procès enchantent cette classe d'individus : la justice humaine, telle que nous la voyons à notre époque, est une forêt où l'on s'embusque pour piller légalement ses adversaires. Notre homme accepta donc le terrain où on le plaçait et commença par trainer l'affaire en longueur. On l'avait actionné dans le courant de 1816; en 1818, le jugement n'était pas rendu. Tandis que les avoués griffonnaient, que les avocats jasaient, M. Nieuwenhuys fit clandestinement sortir de Belgique les six panneaux. Il les vendit cent mille francs à un Anglais, M. Solly, qui habitait la capitale de la Prusse. D'une autre part, le vicaire de M. De Broglie avait quitté le pays : le sieur Volders portait seul désormais la responsabilité de la vente. On ne continua pas les poursuites, dont l'objet principal se trouvait hors d'atteinte, et qui n'avaient plus d'autre résultat possible que de vider la bourse de l'ignorant trésorier. Ce fut ainsi que les chanoines aliénèrent un ouvrage qui n'était pas leur propriété, mais celle de la cathédrale; ce fut ainsi que M. Nieuwenhuys rendit superflue la disposition législative, qui annule tout contrat, où une des parties est lésée des cinq sixièmes ¹. Voilà comment on fait fortune et comment on se pousse dans le monde!

¹ Les cinq sixièmes de la valeur réelle de l'objet aliéné.

M. Solly ayant vendu par la suite sa collection au roi de Prusse 500,000 thalers, on jugea que les volets de l'*Agneau mystique* avaient été payés à peu près quatre cent mille francs !

Le 11 septembre 1822, ce qui restait en Belgique de l'œuvre étonnante courut un danger plus grand que tous ceux dont elle avait jusqu'alors été assaillie. Les toits latéraux de l'église s'embrâsèrent et le feu déploya sa principale rage au-dessus de la chapelle, où était conservé l'*Agneau mystique*. On sait qu'il est peint sur bois ; une nappe couvrait l'autel et des franges de broderie pendaient jusqu'à terre ; la voûte s'était lézardée ; il en tombait une pluie de cendres brûlantes et de plomb fondu. Le retable pouvait être saisi par les flammes d'une minute à l'autre et l'histoire de la peinture néerlandaise privée d'un monument unique. Des hommes courageux se dévouèrent : faisant abnégation d'eux-mêmes, ils s'élancèrent dans l'oratoire, sous l'averse infernale. Sans outils, sans échelles, ils parvinrent à descendre les panneaux, ce qui offrait un autre péril, car ils sont très-lourds, pouvaient les accabler de leur poids et les précipiter sur le sol couvert de métal en fusion. La tentative réussit : grâce à leur patriotisme, le curieux admire, étudie encore cette œuvre essentielle de l'imagination flamande.

Un autre tableau de Jean Van Eyck eut aussi une destinée singulière. Il représentait un jeune homme et une jeune fille, contractant mariage et

unis par la Fidélité : nous en avons déjà dit un mot. Cette composition allégorique tomba entre les mains d'un barbier à Gand. La princesse Marie, sœur de Charles-Quint et gouvernante des Pays-Bas, eut l'occasion de la voir chez lui : elle la trouva si belle, si brillante, qu'elle en fit l'acquisition et donna au propriétaire, pour l'obtenir, une charge qui lui rapportait cent florins annuellement.

Tous les travaux des célèbres frères n'ont point eu, comme l'*Agneau mystique*, le bonheur d'échapper à la démence des Iconoclastes. La plupart furent anéantis : dans cet odieux massacre, les ouvrages d'Hubert périrent presque sans exception. Ces artistes brilleraient d'une splendeur bien plus vive, si on n'avait pas éclipsé leur gloire et mutilé leur génie. De profondes nues voilent maintenant leur astre chagrin : on dirait un soleil d'hiver qui se couche tristement au sein des vapeurs. Il fallait bien que ces douloureuses paroles fussent légitimées d'avance : « Là où un grand homme a mis le pied, il y a émulation des sots pour en effacer la trace ¹. »

¹ DE LATOUCHE, la Vallée aux loups.

CHAPITRE IV.

Les Van Eyck.

Qualités d'Hubert Van Eyck. — Tableaux de sa main qui nous ont été conservés. — Manière de Jean. — Description de ses œuvres principales. — Tableaux demeurés en Belgique et en Hollande. — Tableaux du musée de Paris. — Ouvrages disséminés en d'autres lieux. — Parallèle des Van Eyck et des grands maîtres contemporains.

Lucas de Heere avait fabriqué au seizième siècle une ode assez mauvaise à la louange du tableau de Gand, et on l'avait inscrite en face de ce chef-d'œuvre, sur un panneau placé contre la muraille. Karel Van Mander nous l'a transmise : elle offre peu d'intérêt. Un vers toutefois semble y dire que non-seulement Hubert avait commencé le retable, mais qu'il avait l'habitude de diriger les travaux

accomplis par les deux frères. Étant l'aîné de Jean et de Marguerite, auxquels il avait d'ailleurs appris l'art de peindre, il exerça toujours dans la famille une autorité paternelle. Son élève ne se regardait comme entièrement libre que lorsqu'il prenait le pinceau pour une œuvre isolée.

La production la plus authentique d'Hubert Van Eyck est la partie de l'*Agneau* qu'il a exécutée. Les trois figures supérieures sont évidemment de lui. Un fond d'or étale derrière elles sa splendeur uniforme : on y voit des inscriptions étendues, selon l'ancienne coutume. Dieu le Père, Marie et saint Jean-Baptiste, mais surtout Dieu le Père, ont une grandeur bysantine. Ils doivent à la symétrie de leurs vêtements, au calme de leur pose, à leur grave expression un air tout à fait hiératique. Les traits mêmes de Jéhovah présentent une certaine roideur sculpturale. Le blême soleil de l'empire d'Orient a jeté ses lueurs sur ce groupe, à travers les nuages du mysticisme chrétien. La pompe exagérée des costumes lui donne aussi un caractère primitif.

Le travail est de la dernière finesse : la précision, la régularité du dessin annoncent une patience à l'épreuve ; la minutieuse délicatesse des mains charme les regards. Les couleurs sont fondues avec une extrême habileté, vives, intenses, chaudes et harmonieuses ; on ne distingue pas un seul coup de pinceau. Les têtes de saint Jean et de Dieu le Père offrent des tons rouges d'un aspect

bizarre que l'on retrouve dans le panneau central, sur la figure des poètes, des artistes sacrés. Les ombres se rapprochent du brun et sont assez dures. Ces trois personnages suffisent pour prouver que Hubert possédait complètement l'art de manier la peinture à l'huile.

Waagen pense que toute la série d'en haut doit être regardée comme son ouvrage, sur la face interne et sur la face externe. M. Louis de Bast croit qu'il n'a pas même achevé les deux chœurs d'esprits célestes. Les grands panneaux qui renferment ces derniers, Gabriel et Marie, se trouvant à Berlin, nous ne sommes pas en état de donner notre avis. Pour Adam et Ève, et la portion d'intérieur, où on aperçoit une rue de Gand, par une fenêtre, ils nous semblent d'un naturalisme si avancé qu'on doit les croire du jeune frère.

Le tableau du musée d'Anvers qu'on attribue à l'ainé me paraît aussi d'une époque bien plus récente : on l'exécuta, selon toute probabilité, vers la fin du quinzième siècle, ou vers le commencement du seizième. Le dessin en est beaucoup trop libre pour qu'on le croie réellement d'Hubert. L'ouvrage possède néanmoins beaucoup de mérite. La Vierge a une tête charmante et l'incline avec grâce; elle se montre à nous comme une belle fille du Nord. La tête de Jésus est aussi fort agréable, pleine d'expression et de douceur. Les mains sont roides, peu détaillées, sans attrait, ce qui les dis-

tingue des mains faites par Hubert. Près de Marie, sur un autre panneau, on voit les donateurs, portraits magnifiques de ton et de vérité. Hubert ne reproduisait certainement point la nature avec cette complète exactitude.

Nous n'avons aucun renseignement positif sur les tableaux de Vienne, que les uns croient d'Hubert, les autres, de Jean Van Eyck.

Lamentable sort des artistes ! Un homme qui a vécu soixante ans, qui a travaillé pendant quarante, et mis sans doute au jour des œuvres nombreuses, ne comparait devant la postérité qu'avec un aussi faible bagage, tant le destructeur universel l'a dépouillé en chemin !

Les pertes de Jean Van Eyck ont été moins considérables. Le temps et les fanatiques ont épargné de lui une quarantaine d'ouvrages. On peut donc mieux étudier, mieux spécifier sa manière de concevoir et le genre de son exécution.

Ses tendances étaient presque uniquement objectives, ou, si l'on aime mieux, il reproduisait les formes du monde extérieur avec une fidélité scrupuleuse. L'inspiration lui venait du dehors et ne jaillissait point toute brûlante du fond de son âme. Il copiait lentement, patiemment le réel, sans lui faire subir d'altérations pour le mettre en harmonie avec un idéal intérieur. Son esprit ne cherchait point dans le domaine illimité du beau des formes surnaturelles. Créateur de l'art néerlandais, il lui donna pour principe l'imitation, et

pour but la vérité. Ce caractère distingue ses compositions les moins pareilles.

Aussi dans les objets qu'il peint nul trait ne semble-t-il lui échapper. Il remarque et saisit les moindres circonstances : l'âge, l'état, les passions, la nature de la peau, tous les détails de la physionomie sont habilement rendus. Le système organique de ses modèles revit complètement sous sa main. Ses personnages ont d'ailleurs une parfaite naïveté de pose, de gestes, d'expression : rien de conventionnel, de théâtral, d'exécuté en vue du public; ils agissent, ils sentent pour eux-mêmes et se livrent tout entiers au fait qui les occupe : ils ne savent pas qu'on les regarde, ils ne se drapent point en conséquence. Ses tableaux sont comme un petit monde *réel*, qui n'a aucun souci du grand monde; il semble qu'une toile, s'étant levée subitement, nous y laisse plonger le regard. Nous découvrons une sorte de miniature vivante; une population exiguë se meut dans des temples lilliputiens, dans des demeures étroites, et une nature pygmée végète sérieusement au fond de la perspective, où poussent des herbes microscopiques, où se dressent des forêts naines, mais véritables.

Jean, toutefois, n'est point un servile copiste. En imitant la nature, il l'embellit d'une manière spéciale. Ses couleurs sont plus chaudes, plus intenses, plus vives : grâce à la finesse qu'il leur donne, à l'éclat de ses vernis, au soigneux aplatissement de la surface, il simule avec bonheur la

lumineuse rutilation des objets, difficulté immense dont triomphent peu d'artistes. Presque tous rendent par des tons mats les nuances brillantes de leurs modèles; quelques-uns même recherchent volontairement cet effet, comme le Titien. Van Eyck montre dans le choix de ses accessoires un goût délicat : il ne choque jamais la vue comme le firent après lui les peintres flamands et espagnols. Une élégance suprême ennoblit ses ouvrages : ses étoffes sont aussi pompeuses, aussi fraîches qu'il a pu les imaginer; il y sème l'or, les diamants et les perles; il répand même des pierres précieuses le long des chemins et dans l'herbe des pelouses, lorsqu'il traite des sujets sacrés. Ses lits avec leurs custodes, ses vases, ses *faudesteuils*, ses prie-Dieu possèdent un lustre et une opulence qui eussent réjoui la plus difficile châtelaine de l'époque. Les pierres de ses murailles, les parquets de ses chambres, les terrains de ses collines ont une propreté agréable et une sorte de richesse. Dessine-t-il des fleurs, des oiseaux, des quadrupèdes, il leur prête toute la grâce, tout le charme dont ils sont susceptibles. Par les fenêtres glissent des rayons de soleil doux, brillants et limpides, comme aux plus beaux jours : la lumière de Van Eyck, chose étrange! est presque invariablement pure; ses ciels ne connaissent pas les nuages et leur bleu sans tache a une profonde sérénité. A les voir, on ne dirait point que l'artiste a vécu sous le firmament brumeux de la Néerlande, où une mer de vapeurs

roule d'habitude en flots livides. Ses campagnes seules ont des teintes sombres, qui nous transportent dans le Nord. Le sentiment idéal, que l'on ne trouve point sur les figures, pénètre et embellit le monde extérieur.

L'âme de l'artiste n'est point non plus absente de ses ouvrages. Les distinctions de la critique et de la philosophie ne sont jamais complètement acceptées par le réel. Van Eyck, sans le moindre doute, s'appuyait sur l'observation; mais comment observait-il? N'était-ce pas à l'aide de son esprit? Les images qu'il peignait ne traversaient-elles point d'abord son intelligence? Elles devaient subir une altération quelconque dans ce puissant milieu. Nul artiste, nul écrivain ne se montre entièrement objectif : une dose de lyrisme ou de subjectivité se mêle à toutes les productions humaines. L'un des éléments domine l'autre : c'est en cela que consiste la différence; vouloir l'augmenter serait vouloir commettre une erreur. Les tendances morales de Van Eyck se trahissent par un caractère analogue à celui qui distingue les accessoires et les fonds de ses tableaux. Ses têtes expriment la douceur, la paix, la bienveillance; une âme droite et ingénue y brille sous l'enveloppe charnelle. La piété de ses personnages est vraie, profonde, mais tranquille. Le dédain, l'orgueil, la colère, la vanité ne les troublent pas : le dessinateur n'a point souffert des agitations qui bouleversent les hommes de notre époque. Il vivait

pour Dieu et pour son art : les orages passaient au-dessus de lui sans l'atteindre, comme ils passent au-dessus des fontaines abritées dans les grottes des montagnes.

Ces dispositions le rendaient éminemment propre à traiter des scènes bibliques. Les édifices, les paysages qu'il dessine ont la charmante et sévère élégance des cathédrales; les groupes qu'il y place nous causent la même impression. Le monument est noble, riche et pur; ceux qui l'habitent sont pieux, graves et naïfs; on croirait sentir, lorsqu'on approche, l'air frais qui dort sous les voutes des églises, conserve les parfums de l'aloès et verse dans le sang le calme religieux des monastères.

Une circonstance diminue ce poétique effet : les têtes sont presque toujours vulgaires. Quand les types ont de la grâce et de la dignité, c'est par exception. Les figures présentent le plus souvent un caractère si individuel, les détails spéciaux y abondent tellement qu'on les prendrait, en général, pour des portraits. Ici commence la longue suite de paysannes sans tournure, de grasses matrones et de rustands joufflus, qui simulent dans les tableaux néerlandais la Vierge, le Christ, les saintes et les bienheureux. L'influence de Cologne, les traditions bysantines cèdent la place au goût local. La tabagie flamande s'est ouverte et le peintre y choisit ses modèles, à travers des nuages de fumée. Il y reviendra en tout temps : elle ne se fermera plus.

Le règne de la trivialité n'est pas encore établi néanmoins. Elle est combattue par le sentiment religieux et par un souvenir des formes idéales, qui hantaient les bords du Rhin, devenant immobiles et immortelles sous le pinceau de l'artiste. Le retable de Gand, les noces de Cana, d'autres productions achevées sont comme des palais, où s'offrent à nous maintes créatures majestueuses ou charmantes.

Ainsi que presque tous les penseurs dont l'âme est tranquille, Jean Van Eyck aimait les scènes d'un caractère symbolique, ou au moins ayant une corrélation avec les doctrines, avec les actes les plus mystérieux du christianisme : la chute de l'homme, l'incarnation, la Trinité, la rédemption, les songes de l'Apocalypse. Son frère semble avoir partagé ce goût. L'*Agneau mystique* nous le montre en plein développement. Du sujet il passe aux accessoires : les ornements des édifices, les sculptures des prie-Dieu, les médaillons des cadres renferment de graves épisodes, qui commentent le principal motif.

Sous le rapport de l'exécution matérielle, Jean a un dessin plus libre, des tons moins sombres que Hubert. Il paraît avoir manié plus hardiment le coloris : on pense même qu'une seule touche lui suffisait en nombre d'occasions. Les chairs sont tant soit peu transparentes; il a aussi quelquefois les tons rouges que nous avons signalés dans les œuvres de son frère. « Il ne craignait pas,

dit Waagen, d'employer les couleurs pures et sans mélange ; il savait les disposer de manière à ce qu'elles ne se fissent pas mutuellement tort, à ce que l'ensemble n'eût pas l'air bariolé ; bien mieux, l'œil est charmé par l'intime accord de ces nuances si vives, et leur fraîcheur ne les empêche aucunement d'être harmonieuses.

» Malgré la splendeur inouïe de ses costumes, il sait avec une extrême adresse maintenir au même degré le ton de ses chairs, en sorte qu'elles ne paraissent ni blafardes, ni enluminées. Il ne leur donne point d'ailleurs une seule nuance : il les individualise et spécifie comme les traits, comme l'expression. Évitant sans cesse de prodiguer le blanc dans les lumières et le noir dans les ombres, il ménage soigneusement la couleur locale : de là vient qu'elle est si pleine. L'échelle de ses gradations, depuis la teinte la plus vive jusqu'à la plus sombre, est en même temps si délicate et si étendue que, par une progression imperceptible, ses formes s'arrondissent au point de sembler vraiment saillantes. Il adoucit les transitions, il déguise ses coups de pinceau d'une manière tellement heureuse, qu'on ne prendrait pas ses figures pour de pénibles travaux, mais pour des créations naturelles. On ne peut pas dire néanmoins qu'elles soient léchées ou flasques ; tous ses tableaux prouvent, au contraire, que sa peinture est ferme et précise. » Voilà certes une appréciation très-fine, très-habile : on y reconnaît la saga-

citée allemande. L'étude particulière des œuvres de Jean Van Eyck fera ressortir les autres détails de son exécution.

Le plus ancien travail de lui, qui nous soit demeuré, est la tête du Sauveur exposée à l'académie de Bruges. Un cadre fictif l'environne; au-dessus du Christ, on lit :

Jesus via, Jesus veritas, Jesus vita.

Au bas, dans la première gorge du cadre simulé :

Speciosus formâ præter filiis hominum.

Dans la gorge inférieure :

ALS IKH KAN. Johannes de Eyck inventor, anno 1420,
30 januarii.

M. Louis de Bast, en subtilisant sur le troisième chiffre, y a vu un 4, mais c'est bien un 2, et tout le monde, j'ose le dire, sera de mon avis. L'inscription placée dans le champ même de la peinture, les trois bouquets d'ornements qui tiennent lieu de nimbe, l'alpha et l'oméga dessinés à droite et à gauche devraient d'ailleurs faire choisir la date la plus ancienne, vu que ce sont des caractères primitifs. La peinture elle-même a, en outre, une saveur d'archaïsme bien prononcée. Les traits sont durs et roides; on y observe l'immobilité sculpturale d'Hubert. Le front a une grandeur

énorme et totalement disproportionnée. La chair offre les tons rouges transmis au jeune artiste par son frère. Les cheveux séparés sur le haut de la tête sont aussi d'un brun rougeâtre : la barbe et les moustaches s'accordent avec la tradition ; le coloris est vif, intense, mais âpre et sans mollesse. On ne voit plus aucune trace de majesté bysantine ; l'expression et l'élégance font défaut, Jésus ressemble à un paysan ; la vulgarité de l'auteur se trahit dans cette première œuvre, non la première qu'il ait faite, car il avait alors trente-quatre ans, mais la première parmi celles que nous possédons encore.

Le même édifice contient un ouvrage plus étendu ; il a gardé son cadre primitif, au bas duquel se trouvent ces paroles : *Hoc opus fecit fieri magister Georgius de Pala hujus ecclesie canonicus per Johannem de Eyck pictorem et fundavit hic duas capellanas de gmo (gremio?) chori domini 1454. Complevit anno 1456.* Ce fut donc pour le chanoine De Pala, ou plutôt Van der Paele, que l'artiste peignit ce tableau destiné à l'église St.-Donat de Bruges. Dans les angles du cadre on voit tour à tour les armoiries du personnage et celles du doyen qui présidait le chapitre, Rodolphe de Meyer. Au milieu du panneau, la Vierge est assise sous un dais de tapisserie verte ; de longs cheveux crépelés descendent sur ses épaules, une ferronière les maintient et couronne le sommet du front. Marie est grasse et mûre comme une femme de trente-cinq

ans : elle a un type néerlandais et de pâles sourcils, presque nuls. Un vaste manteau rouge la drape de ses plis fastueux et traîne abondamment sur la terre. Ses genoux servent de trône à l'enfant divin; il est nu, sans charme et sans grâce; ses cheveux blonds et rares sont loin de l'embellir. L'excessif amour de la vérité, qui caractérise Van Eyck, le poussait à donner au petit Jésus les formes d'un nouveau-né; dans la plupart des scènes bibliques, la Naissance, l'Adoration des Mages, celle des Bergers, la Circoncision, la lettre morte demande qu'on le peigne ainsi; l'artiste a le droit d'interpréter, de modifier les textes, mais alors il abandonne l'exactitude scrupuleuse pour envahir la sphère absolue de l'idéal; ce n'était pas l'esprit de Jean, ce n'est point la méthode néerlandaise. Il suivait donc les paroles de l'Écriture et, ne prenant pour modèles, le plus souvent, que de tout jeunes nourrissons, il avait fini par en contracter l'habitude. Il ne s'éloignait pas de ce type, au lieu de faire comme les peintres italiens, qui donnent à l'aimable victime le corps gracieux et potelé d'un enfant de trois ou quatre ans. Les nus sont, du reste, le côté le moins louable de ses œuvres : les figures d'Adam et Ève, qui nous ont déjà occupés, ne méritent point, à beaucoup près, une estime aussi grande que les autres personnages de l'*Agneau mystique*, où l'on ne voit aucune trace de faiblesse ni de mauvais goût. Sur les bras du siège que Marie occupe sont taillés en ronde bosse

deux groupes, qui ont un rapport secret avec la scène principale : ils nous montrent Caïn tuant son frère et Samson déchirant le lion symbolique, dont la gueule doit se remplir de miel. A droite s'agenouille le chanoine Van der Paele : d'une main il porte ses besicles, de l'autre son bréviaire. C'est un homme âgé, qui ne manque pas d'embonpoint : des rides nombreuses sillonnent son visage. L'artiste a déployé ici toute sa patience ; il a exécuté un portrait auquel on peut accorder le nom de chef-d'œuvre. Holbein et même Denner ont eu de la peine à vaincre cette minutieuse fidélité. St. Georges, le patron du chanoine, est debout derrière lui ; les tendances peu délicates du peintre se révèlent là d'une manière fâcheuse. Au lieu du noble chevalier, qui lutte contre les dragons, il a dessiné un rustre à la sotte mine, qui ôte bêtement son casque et tire le pied en arrière pour saluer le Christ. Une joie triviale anime sa figure qu'elle rend plus niaise encore. De l'autre côté, à gauche, nous apercevons saint Donat, revêtu d'une chape éclatante et d'un mitre splendide. Une crosse non moins pompeuse brille dans sa main gauche ; une petite roue complète, avec son moyeu et ses jantes, sur laquelle sont disposés circulairement des cierges allumés, charge sa main droite. Il a de fortes joues, une tête grasse sans élévation, mais plus intelligente pourtant que celle du pieux guerrier. Le fond du tableau est une église romane, où l'ombre

flotte sous les arceaux vivement accusés des nefs.

Bruges possède une autre création d'une beauté rare que l'on peut attribuer à Jean Van Eyck. C'est un diptyque ornant la chambre des marguilliers dans la cathédrale. Entre les deux panneaux se trouve un Christ d'un goût et d'une tournure bien plus modernes, mais qui a sans doute remplacé un crucifix antérieur. Sur le tableau de gauche la Vierge tombe en défaillance; elle est soutenue par saint Jean, lequel a ici une admirable tête flamande, pleine de douleur. Près d'eux sainte Madeleine regarde le Messie; elle joint les mains avec une touchante expression. Le type de sa figure, pris sur les lieux, manque de noblesse, de régularité, mais ce visage est peint d'une manière si étonnante qu'on oublie ses défauts. Deux femmes occupent le second plan; une d'elles porte son fichu à ses yeux pour essuyer ses larmes; ses traits sont beaux et harmonieux. Sur le fragment de droite se tiennent six hommes, dont l'un, Joseph d'Arimathie, montre du doigt le Sauveur en disant, selon toute apparence : *Verè filius Dei erat istè*; mais il n'y a pas d'inscription. Le soldat au nez retroussé, qui est sur le devant, lève la tête et regarde le Christ : son visage burlesque forme une vraie caricature. Les somptueux vêtements des personnages sont exécutés avec un soin sans pareil. Ce groupe mérite pourtant de moindres éloges que le premier. Un ciel ténébreux couronne les deux panneaux,

contre l'habitude de Van Eyck ; mais le texte de l'Évangile en faisait une loi. Le coloris est d'une vivacité, d'une finesse, d'une douceur et d'une harmonie prodigieuses. Tout le monde ignore, même à Bruges, l'existence de ce chef-d'œuvre : pas un seul connaisseur ne l'a vu, pas un seul auteur ne l'a décrit : les marguilliers ne revenaient point de leur surprise, quand je leur en dévoilais l'importance.

Le chef-lieu de la Flandre occidentale possède, en outre, la copie du dernier tableau de Van Eyck, dont nous avons précédemment parlé ¹.

La galerie publique d'Anvers contient une reproduction exacte du morceau de Bruges, où se trouve dessiné le chanoine Van der Paele. Ce second ouvrage n'est pas aussi beau que le premier. Il excite néanmoins le plus vif intérêt, à cause de l'extrême fidélité de l'imitation. Peut-être faut-il le croire de Van Eyck ; mais, dans l'hypothèse contraire, il prouverait que l'artiste, ayant un modèle semblable sous les yeux, regardait son travail comme une affaire de conscience et la similitude comme une obligation impérieuse.

Le même local renferme un ouvrage signé par le peintre et de la dimension la plus petite ². Il est dans son état primitif et porte encore le vernis que l'auteur lui-même a étendu à la surface : le

¹ Voyez plus haut, pages 66 et 67.

² Il a 22 centimètres de haut et 16 de large.

cadre, imitant le marbre, n'a pas été changé. On voit au bas dans une rainure, la devise de Jean : ALS IKH KAN, et au-dessous, dans une seconde rainure : JOHANNES DE EYCK ME FECIT † COMPLEVIT ANNO 1459. Il a orné jusqu'à notre époque l'église du village de Dikkelvenne, situé à trois lieues de Gand, sur l'Escaut. La peinture nous offre la Vierge debout, drapée dans un grand manteau bleu qui traîne autour d'elle : les plis en sont élégants et simples. Elle a une chevelure d'un blond pâle, divisée au milieu et rejetée derrière l'oreille ; celle-ci est placée fort en arrière, ce qui donne aux tempes une grandeur énorme ; le front ne semble pas moins volumineux, quoique ceint d'un bandeau de perles. La Vierge nous apparaît comme une lourde femme du nord, à l'air un peu trivial : ses sourcils légèrement indiqués annoncent de même le pays de l'artiste. De ses deux mains elle presse contre sa poitrine l'enfant Jésus, qui lui embrasse le cou. Il n'est pas beau et les plis de son propre cou, déterminés par sa position et rendus avec une fidélité inopportune, sont loin de séduire les regards : une mince étoffe lui enveloppe le milieu du corps. Les pieds de sa mère sont appuyés sur le bout d'un tapis resplendissant, que deux anges tiennent par l'autre bout et déploient. Ils sont vêtus de longues robes flottantes et ont des ailes de paon. Derrière le tapis verdoient un banc de gazon et un bosquet en fleurs. A droite de la Vierge ruisselle une petite fontaine

de cuivre, où l'eau tombe par quatre embouchures dans une vasque. On y admire le fini de Van Huysum et d'Abraham Mignon.

Un autre panneau, emboîté dans son vieux cadre, orne le musée d'Anvers; ce cadre imite aussi le marbre et offre aux yeux l'inscription suivante :

Johannes de Eyck me fecit. 1457.

Le tableau est une grisaille à l'huile. On y aperçoit d'abord une femme assise, avec de longs cheveux crépés, descendant sur les épaules et maintenus par un léger ruban. Un livre ouvert, qu'elle feuillette de la droite, occupe ses genoux; sa gauche presse la tige d'une longue palme. Le bas de sa vaste robe, aux larges manches, couvre la terre fort loin autour d'elle. Son visage est régulier sans être beau, parce que les traits manquent de finesse : à peine voit-on les sourcils. Mais la pensée, la méditation, la rêverie sont très-bien exprimées sur ce calme visage. Derrière elle montent les deux premiers étages d'un clocher de cathédrale; seulement il n'y a point de nef, aucune trace d'église : c'est donc une vraie tour percée de trois grandes fenêtres. Des maçons travaillent sur le haut; des tailleurs de pierre, des ouvriers s'agitent au bas. Un groupe de personnages éloignés marchent vers la sainte. Au fond du tableau s'élève une montagne que couronnent un village

et une forteresse. Les champs sont remplis d'arbres et la perspective est très-bien faite. Par un caprice d'artiste, Van Eyck a déployé un ciel bleu sur cette peinture incolore¹. La femme du premier plan a reçu le nom de sainte Agnès, mais je crois que c'est mal à propos. Elle figure sainte Barbe, comme l'indiquent la tour avec ses trois baies, le château dans le lointain, le livre qu'elle étudie et la troupe qui s'approche d'elle : son père absent revient; elle porte déjà la palme du martyre.

Un troisième morceau de Van Eyck enrichit le musée d'Anvers. On l'attribue à Hemling, mais je suis persuadé qu'on a tort et qu'il appartient au chef de l'école. Un grand fleuve en occupe le milieu, un fleuve que la lune éclaire de ses doux rayons. Il a une grande largeur, et des bords variés augmentent le charme de son onde limpide. L'astre nocturne brille au fond de la perspective. Saint Christophe marche dans la rivière, qui lui mouille à peine la cheville. Ses jambes sont nues : son vêtement se compose d'une tunique bleue et d'un manteau rouge, si l'on peut appeler de ce nom l'écharpe volumineuse qui l'entoure et se croise sur le devant de son corps. Un turban couvre sa tête et une forte barbe encadre son visage. C'est une mâle figure de campagnard sans élévation. De ses deux mains il presse un arbre entier

¹ Ce tableau a été gravé par Cornelis Van Noorde, de Harlem, à la manière de Ploos van Amstel.

sur lequel il s'appuie, comme un autre homme sur un bâton. Le petit Jésus, portant une robe noirâtre, charge ses épaules : il a des traits doux, ingénus, et lève la droite pour bénir le monde. Le géant ploie sous le maître de l'univers qu'il croyait d'abord un gracieux pèlerin. A gauche du fleuve s'élève un rocher, où l'on aperçoit dans une grotte l'ermite avec sa lanterne, lequel doit baptiser le colosse païen, presque aussi haut que le rocher. Les couleurs sont très-intenses, les ombres dures comme pendant la nuit : l'exécution ne rappelle nullement Hemling.

La Belgique doit posséder un autre tableau, qui ornait autrefois le cabinet de M. Van Rotterdam, à Gand, que l'on a vendu après sa mort, que le Gouvernement belge n'a pas voulu acheter, et qui se trouve à Anvers, sans que j'aie pu savoir chez quelle personne. Il représente l'Adoration des Mages : *Le Messager des sciences et des arts* en a donné la gravure (années 1829-1830); M. Van Rotterdam y a joint une explication; il en décrit les figures, puis il continue de la sorte : « Tel est le sujet de cet admirable tableau, certainement un des plus parfaits ouvrages qu'a produits le pinceau de ces grands artistes; c'est à la fois un chef-d'œuvre de dessin et de sentiment, dont aucun commentaire ne pourrait augmenter le mérite; la vigueur de son coloris est telle, qu'exposé dans mon cabinet, au milieu des productions des premiers maîtres de l'école flamande,

tels que de Rubens et Van Dyck, il écrase tout ce qui l'entoure; découvert, il attire seul les regards des amateurs, même de ceux qui sont le moins initiés dans la connaissance des beaux-arts. » Ce passage prouve que M. le professeur Van Rotterdam n'était guère initié *dans* la connaissance de la langue française.

Le catalogue du musée de La Haye attribue aussi à Hemling une Descente de croix ¹, où règne le style de Jean Van Eyck. Un paysage en miniature forme la perspective : on y distingue une ville et une habitation féodale entourée d'eau. Les figures du premier plan, vraies et communes, semblent toutes des portraits. La Vierge et une sainte femme ont le front couvert par leur mantille, selon la mode bysantine. Le Christ est maigre, décharné, sans caractère divin : non-seulement la flamme vitale paraît absente de ce triste corps, mais on dirait une momie. Les habillements sont peints avec une extrême finesse, la couleur a une grande vivacité. Les deux belles têtes de saint Jean et de saint Pierre l'emportent sur les autres. Un évêque agenouillé doit être le donateur. Les prétendus Van Eyck d'Amsterdam n'ont jamais occupé l'homme célèbre, ni déshonoré son pinceau.

Nous traiterons beaucoup mieux les ouvrages qui ornent le château du roi de Hollande. Ils sont au nombre de trois et d'une parfaite conservation.

¹ Elle porte le n° 59.

Ils se trouvent minutieusement décrits dans le catalogue, de sorte que nous y renverrons le lecteur. L'un nous offre une Annonciation, les deux autres la Vierge et son fils. L'interprète du Seigneur porte des ailes de paon d'une extrême magnificence, une robe de velours vert à grands dessins, un splendide manteau en damas où l'or et l'écarlate se disputent les regards des curieux; l'opulence de ce costume ne saurait être surpassée. Le parquet de la salle attire aussi la vue : plusieurs sujets de l'Écriture y sont esquissés, alternant avec les signes du zodiaque. Le tableau qu'on nomme la *Vierge de Lucques* ¹ présente encore de merveilleux détails : on admire surtout un chandelier, une fiole et un bassin de cuivre rempli d'eau, qui occupent une niche; deux pommes placées au bord d'une fenêtre, à gauche, excitent le même étonnement.

On conserve dans la galerie du Louvre les *Noces de Cana*, où le Rédempteur bénit les vases que lui offrent des serviteurs à genoux ². Les convives sont assis au milieu d'une salle étroite, dont le plafond est soutenu du côté de la voie publique par des colonnes, entre lesquelles la vue plonge et aperçoit une place avec des maisons gothiques richement ornées. Un gros moine, la tête couverte d'un bonnet noir, les observe du dehors : un jeune

¹ Il appartenait jadis au duc de ce nom.

² N° 433.

domestique franchit le seuil et apporte un gâteau. Jésus, placé à gauche et vêtu d'une robe grise, a un air digne et tranquille : sa mère joint les mains en signe d'étonnement et d'adoration. Sur le devant, le marié découpe et fait les honneurs du repas : ses cheveux lui tombent jusqu'aux sourcils, et là sont taillés en ligne droite et horizontale. Quant à la jeune épouse, elle siège au fond de la pièce. Des arbustes fleuris se déploient comme une tenture derrière elle. Elle porte une robe cramoisie, doublée de blanc et à grandes manches, qui dessine on ne peut mieux ses formes : un manteau de même couleur, doublé de la même manière, retombe sur ses bras ; des cheveux admirables, fins, légers et crépelés, descendent à leur tour sur le manteau. Une élégante coiffure pourpre, avec une sorte de diadème en pierreries, couvre sa tête. Nul visage ne saurait être plus charmant, plus doux, plus modeste que sa figure. Elle baisse les yeux ; mais on sent qu'elle n'a qu'à relever les paupières, qu'à dévoiler ces chastes merveilles pour inspirer des passions profondes. Le regard de l'amant communiquera sa flamme aux regards de la vierge : l'exaltation du bonheur, les transports de la volupté remplaceront les craintes pudiques de la jeune fille. Van Eyck ici a un moment abandonné ses terrestres goûts, et, comme dans *l'Agneau mystique*, cherché des formes plus suaves que les formes habituelles. Les autres personnages ont tous un air de calme et de

bonté qui gagne le cœur. Ils ne s'occupent pas l'un de l'autre : leur attention est absorbée par le fait miraculeux dont ils sont témoins. A droite et à gauche, dans les coins du tableau, s'agenouillent les donateurs : la donatrice, vêtue en religieuse, a une robe de velours, doublée de fourrure, qui lui sied à merveille : elle est pleine de grâce et d'attrait. Couleur fine, intense et brillante ; dessin minutieux et ferme.

Les Parisiens peuvent encore examiner une seconde image. Elle offre d'un côté la Vierge et son fils, de l'autre saint Joseph ou plutôt le donateur à genoux sur un prie-Dieu, montrant par son attitude sa vénération pour le groupe sacré ¹. Marie occupe la droite : elle est noyée en quelque sorte dans un vaste manteau d'un rouge sombre et d'une étoffe très-épaisse, comme l'indiquent les plis. Ses cheveux séparés au milieu de la tête glissent derrière ses oreilles et couvrent ses épaules : un petit ruban noir les presse en guise de bandeau. La figure, qui est jolie, exprime la paix, le recueillement, la chasteté ; mais elle annonce un caractère opiniâtre et une fastidieuse pruderie. Au-dessus de la Vierge plane un ange vêtu d'une immense robe bleue, muni d'ailes purpurines et dorées, d'un ton éclatant ; il porte dans ses mains, pour glorifier la noble mère, une couronne à jour sans proportion avec les deux personnages, très-fouillée et

¹ N° 452.

très-compiquée. Le Sauveur, tout nu et d'un bon dessin, nous apparaît comme un gros enfant aux cheveux extrêmement blonds : il presse dans sa droite le bas d'une croix ornée de diamants. L'homme dévot, dont nous parlions tout à l'heure, nous offre une bonne tête, pleine de sérieux, qui a la réalité d'un portrait. La barbe rase, les plis, les détails de la peau sont rendus avec le plus grand soin : une splendide robe de brocart lui sert d'habillement et ses cheveux sont taillés en forme de calotte. C'est un groupe tranquille, mais austère et peu avenant, qui cause une impression de puritanisme. Ils séjournent dans une salle étroite, dont le plafond a pour appui des colonnes portant des cintres surhaussés. Par-delà les dernières, on aperçoit un petit jardin où se promènent des paons et des pies. Au troisième plan s'étale un magnifique paysage : on découvre d'abord un fleuve, qui ondoie entre de riches collines; au milieu du fleuve s'allonge une île que couronne un château féodal, avec ses tourelles élégantes et ses toits coniques. Plus près de la demeure qu'habite Marie, Van Eyck a dessiné toute une ville : on distingue non-seulement les maisons, les quais, les rues, la cathédrale, les paroisses diverses, un pont chargé de monde que protège un grand châtelet bâti dans l'eau, mais les toits, les cheminées, les fenêtres et les portes des logis. De fraîches campagnes brillent au loin et une chaîne de monts bleuâtres domine l'horizon. Le coloris du premier plan est un

peu sombre; une abondante lumière baigne la perspective, dont elle augmente encore la magie et la profondeur.

Tels sont les tableaux que j'ai vus récemment et dont je puis parler en connaissance de cause. Ils suffisent, jusqu'à un certain point, pour caractériser dans ses détails la manière de Van Eyck. D'autres peintures ont fixé mes regards, pendant mes voyages en Allemagne et en Angleterre; il y a par malheur trop longtemps, et, comme je ne me proposais point alors d'écrire ce livre, je n'ai pas pris les notes nécessaires. J'aurais dû revoir tous ces tableaux, toutes les grandes œuvres flamandes, honneur immortel du pays; M. Nothomb et le gouvernement belge m'avaient promis de m'en fournir les moyens. On a jugé plus digne, plus patriotique de m'abandonner dans un travail aussi pénible et aussi important pour la nation; la faveur que le public m'a témoignée montre suffisamment qu'il n'approuve pas cette conduite peu loyale.

Faciis nomma Jean Van Eyck le prince des artistes contemporains: c'est un brillant éloge que l'on pourrait croire entaché d'hyperbole. Mais quand on examine les tableaux des peintres qui florissaient alors en d'autres lieux, on arrive à la même conclusion. Les écoles d'Italie avaient pour chef l'habile Masaccio. Par la noblesse du style, par son caractère de grandeur, il éclipse Van Eyck; il est plus fort sur la composition, traite les nus, je ne dirai pas avec plus de science, mais avec

plus de facilité, d'harmonie, et drape ses personnages avec plus de goût. Jean, à son tour, l'égale au moins par le sérieux, par la vérité de la conception; il connaît mieux la tête humaine, obtient des reliefs plus prononcés, imite plus fidèlement la nature et exprime la vie d'une manière supérieure. Quant aux ressources matérielles, couleur, perspective, effets du paysage, brillants accessoires, il laisse bien loin derrière lui son émule. Si Masaccio le domine des hauteurs de l'idéal, Van Eyck mérite cependant la préférence à cause de l'emploi libre, étendu, vigoureux des moyens par lesquels il figure sa pensée : on ne déploya la même adresse en Italie que vers la fin du quinzième siècle.

Ses avantages sur les peintres de Cologne sont identiques. Eux aussi cherchaient dans les riants lointains de l'imagination des formes suaves ou augustes. Ils avaient pourtant gardé la symétrie du moyen-âge. Les proportions de leurs corps étaient bonnes, les jets de la draperie simples et nobles, les têtes féminines séduisantes, pleines d'une expression douce et pure; celles des hommes, graves et majestueuses. Ils esquisaient mollement, épargnaient les détails et aimaient les chairs potelées. Ils ne fondaient presque pas les lumières, les demi-teintes et les ombres; de sorte que dans les figures les clairs se rapprochent du blanc et les tons obscurs du brun foncé; plus tard, ils substituèrent à ces couleurs le rose et le vert sombre. La pro-

fonde observation de Jean et son habile manière d'individualiser leur manquent tout à fait. Leur technique, on le voit, ne ressemble point à la sienne.

Le mérite et la gloire de Van Eyck ont excité dernièrement la convoitise de la France. Un grand historien, dans son patriotisme, les a revendiqués pour lui en faire honneur; Jean, selon lui, serait un wallon, un gaël, c'est-à-dire un Français. Nous ne partageons point cet avis; l'autorité même de M. Michelet, son nom célèbre, nous ordonnent d'exposer nos motifs. *Amicus Plato, sed ETIAM amica veritas*. « Son vrai nom, dit-il, est Jean le wallon, Joannes gallicus. Le dessin du musée de Bruges est signé : Johes de Eyck me fecit 1437. Il a écrit *de* et non *van*. C'est donc à tort qu'on l'appelle Van Eyck, ou Jean de Bruges. Dans son œuvre capitale de l'Agneau, il a placé au loin les tours de sa ville natale, pour constater qu'il était un enfant de la Meuse, et pour protester peut-être indirectement contre la Flandre qui volait sa gloire. Né à Maes-Eyck, sur la limite même des langues, Allemand par la patience, ce violent et hardi novateur est encore bien plus wallon ¹. » Les faits que nous avons allégués jusqu'ici répondent d'eux-mêmes à quelques-uns de ces arguments. Pour l'expression de *Johannes Gallicus*, voici la remarque faite par Waagen et dont nous certifions l'exactitude : « Si

¹ *Histoire de France*, tome V, pag. 569.

Facius l'appelle de cette manière, c'est qu'il adopte la géographie de César, d'après laquelle les Flandres et le Brabant appartiennent à la *Gaule belgique*. Il nomme aussi Rogier de Bruges *Rogierus Gallicus*, et rapporte qu'il a peint une image à Bruxelles, *ville des Gaules*.» Le mot de contenu dans la phrase *Johes de Eyck me fecit*, n'est pas un terme français, mais latin, puisqu'il se trouve dans une inscription latine. A Maes-Eyck on parle flamand, et la devise de notre artiste prouve que c'était sa langue maternelle. Il a écrit des vers flamands sur le tableau qui représente le sire De Leeuw¹. Nous avons dit plus haut pourquoi on le nomme Jean de Bruges.

L'analyse à laquelle nous nous sommes livrés montre d'ailleurs que Jean Van Eyck est bien un peintre flamand. Son amour de la nature le sépare et le distingue de la race française; nous l'avons démontré ailleurs, les Français n'aiment guère la poésie du monde champêtre. Ce qui les séduit, c'est l'élégance de la vie urbaine et les élégantes recher-

¹ Ce tableau orne la galerie de Belvédère, à Vienne; on lit sur le cadre :

Jan de Leeuw op sant Orselen dach
Dat clar eerst met ogben sach. (1401.)
Gheconterfeit nu heeft mi Jan
Van Eyck; wel blyct wanneer began. (1436.)

Le mot *Leeuw*, qui signifie *lion*, se trouve remplacé par un lion en peinture.

ches de la forme. Leurs critiques sont surtout des grammairiens, leurs poètes des hommes de style, leurs dramaturges des versificateurs. La symétrie de l'enveloppe les charme, les préoccupe tellement qu'ils oublient le fond. Le costume, les manières, le luxe des dehors, éveillent et absorbent tous leurs désirs. La profonde ingénuité de Van Eyck, sa manière libre et naïve, leur est à la fois étrangère et antipathique. Il n'a qu'un instrument : l'observation; qu'un but : la vérité. Il la préfère à la grâce, à la noblesse, à la pompe et aux succès voulus. Sa poésie consiste dans une fidèle imitation. Il représente admirablement sa sévère et féconde patrie : la nature, sous ce climat rigoureux, est pleine d'un attrait insolite, dont l'art peut se contenter. Les bois ont une épaisse et luxuriante verdure qui réjouit les yeux, même lorsque de blafardes nuées cachent le soleil, que les tristes vents du nord mugissent dans les rameaux, que la pluie perce avec fracas leurs arches mobiles, ou tombe lentement, comme des pleurs, de feuille en feuille, puis étoile de ses larges gouttes les flaques d'eau qu'elles abritent. Mais quand le ciel se purifie, le tableau devient splendide : la lumière glisse entre les branches, dore les vapeurs et leur communique l'aspect d'un métal fluide; les tourterelles sauvages, si multipliées dans les Pays-Bas, roucoulent amoureusement sur leurs nids; les nélumbos parfumés sèchent leurs corolles, un paon lointain jette son cri sonore et triste, les dômes de la forêt

s'illuminent et les derniers soupirs de la brise se prolongent en faibles murmures. Les terres marécageuses ont elles-mêmes leur beauté : des moissons de roseaux y poussent, aussi denses que le froment d'un sol bien entretenu ; la sagittaire, aux fleurs blanches et noires, y darde ses vertes flèches, l'oseille aquatique y déploie ses ombelles d'argent, la fauvette babillarde se tresse une demeure parmi les joncs où coasse la grenouille, et les gyrins tournent, tournent, sans relâche et sans trêve, à la surface de l'eau. Il me souvient qu'une après-midi j'errais au bord du lac de Harlem ; une bruine continue refroidissait le temps et obscurcissait l'air ; des voiles éloignées palpitent dans le brouillard, sur une onde grise et terne. De petites vagues clapotaient faiblement contre les rives humides que je foulais avec précaution. Autour de moi se balançaient le jonc fleuri et la grande éclairie ; sous mes pas, les mourons d'eau, les myosotis fléchissaient pour ne plus se relever. Sombre et mélancolique paysage ! Contrée lugubre et expressive, dont la tristesse répond si bien à la tristesse de l'homme, dont le charme douloureux s'accordait alors avec l'amertume de mon cœur !

CHAPITRE V.

Disciples des Van Eyck.

Rogier van der Weyden, mal à propos surnommé Rogier de Bruges. — Sa biographie, sa manière; peintures de lui qui existent encore, tableaux perdus. — Goswin van der Weyden. — Antonello de Messine; fin de son histoire, caractère et description de ses ouvrages.

Nous avons parlé déjà de l'influence qu'exercèrent les Van Eyck; les deux jumeaux fondaient une cité nouvelle, dans un pays propice: bien des hommes, qui fussent restés engourdis sous l'ombrage soporifique des traditions et de la vie commune, électrisés soudain par leur appel, se hâtèrent d'accourir; une population d'artistes vivifia la solitude, ce fut une espèce de Rome sep-

tentrionale, qui gouverna longtemps le domaine de la peinture. Elle n'avait malheureusement pas de bardes, ni d'historiens; si nous avons eu peine à retrouver quelques détails sur les Van Eyck, si une pâle lueur éclaire leur tombe glorieuse, de plus épaisses ténèbres voilent le reste de la nécropole. Le temps a presque détruit la mémoire de leurs disciples; quelques souvenirs épars lui ont seuls échappé; il nous faut les poursuivre dans l'ombre, comme on cherche dans une crypte en ruine les ossements de ses aïeux.

Le plus important de leurs élèves fut celui qu'on appelle Rogier de Bruges : Vasari, Karel Van Mander et Cyriaque d'Ancône l'ont ainsi baptisé fort mal à propos, égarant les auteurs qui ont suivi cette trompeuse indication. Il se nommait Rogier van der Weyden et était né, selon toute apparence, dans la capitale du Brabant : il avait signé lui-même son portrait : *Rogier de Bruxelles*. Vasari, Opmeer et Guichardin lui assignent d'ailleurs positivement ce lieu pour patrie, et les renseignements que nous allons donner confirment leur opinion. En 1401, époque vers laquelle ses yeux durent s'ouvrir à la lumière, la grande cité entreprenait son magnifique hôtel-de-ville; pendant que les assises montaient l'une sur l'autre, que la colonnade rangeait ses piliers gothiques et formait la courbe de ses ogives, que les tourelles se plaçaient à leur poste et que les balustrades bordaient les galeries, Van der Weyden, jetant les bases de

sa gloire, construisait l'édifice de son propre mérite. Le développement de ses facultés et celui du palais communal semblaient marcher de front : l'amour du beau emportait son âme dans le ciel mystique de l'art, tandis que la flèche dressait dans les airs son élégant chef-d'œuvre.

Van der Weyden habita une partie de sa jeunesse la triomphante cité de Bruges, comme l'appelle Guichardin. Il y fréquentait la demeure des Van Eyck, étudiait sous leurs yeux et cherchait à s'approprier leur manière. Considérant leur travail, écoutant leur parole sérieuse et ingénue, il augmentait chaque jour son trésor de science et d'habileté. Plus d'une fois sans doute il les accompagna hors de la ville, examinant ces plaines couvertes de lin aux fleurs d'azur, de pavots empourprés et de basses sapinières, qui rendent une faible harmonie, dès que le vent les agite. Les peintres brugeois ont dû se mettre sans cesse en rapport avec la nature. Ils en connaissent si bien tous les aspects, en expriment si bien la grâce et la magie, qu'on ne peut douter de leur amour fervent pour elle. L'artiste et le poète ont des goûts solitaires ; les distractions communes, les plaisirs, les sentiments grossiers de la foule blessent leur âme délicate et chassent loin d'eux l'inspiration. Leur talent est comme une voix douce que le moindre bruit noie ou déroute. L'école de Bruges était éminemment poétique et s'adonnait au paysage : par affection comme par nécessité, elle chercha les

spectacles rustiques et s'enivra des émanations pénétrantes qui sont, pour ainsi dire, l'âme de la campagne.

Le long séjour de Van der Weyden à Bruges lui fit peut-être donner le surnom qu'il a porté jusqu'à présent. Il s'y joignit un autre motif : la capitale de la Flandre ancienne représentait symboliquement les Pays-Bas, les étrangers ne connaissent guère que cette ville et disaient qu'un homme était de Bruges pour exprimer qu'il était flamand. C'est ainsi qu'on appelait Romains tous les habitants de l'Italie conquise par la république.

Grâce aux leçons des deux frères, Rogier se distingua bientôt et s'acquit une réputation flatteuse. La maison commune de Bruxelles grandissait toujours : quand les salles destinées aux magistrats furent bâties, on nomma Van der Weyden peintre de la ville et on le chargea de décorer le monument fraternel. Eu égard à sa renommée, on le paya mieux que les autres artistes. Le traitement annuel de ceux qui exerçaient une fonction publique, se composait alors d'une quantité plus ou moins grande d'étoffe, dans laquelle ils faisaient tailler leurs vêtements de cérémonie. Van der Weyden recevait chaque année un *tiers* de drap, terme qui désignait probablement un certain nombre d'aunes ; les maîtres-ouvriers, dirigeant la maçonnerie, la menuiserie et les différents travaux, en recevaient un *quart*, c'est-à-dire un

nombre d'aunes moins considérable. Ceux-ci portaient leur manteau sur l'épaule gauche, le peintre en couvrait son épaule droite. L'étoffe qu'on leur partageait sans distinction ne valait pas celle qu'on donnait aux magistrats, au changeur, à l'avocat, au pensionnaire, au médecin, au chirurgien, aux secrétaires et aux clercs ou greffiers de la ville ¹. Leurs professions, réclamant l'étude du latin, étaient jugées plus nobles, plus méritoires : les artistes figuraient parmi les manœuvres. Et de fait, il y a toujours un peu de l'ouvrier en eux, jusque dans leurs mœurs, leur esprit et leurs habitudes ; la puissance du talent les élève et transforme, pour ainsi dire, leurs occupations, mais la plupart, n'ayant point reçu le baptême du génie, demeurent des hommes de métier, qui façonnent la pierre ou manipulent des couleurs.

Rogier se montra digne de la confiance des échevins. Il peignit pour la salle du conseil, maintenant appelée salle gothique, quatre toiles importantes. Les deux tableaux du milieu étaient immobiles : l'un représentait Herkenblad, qui, suivant la tradition, aurait été au onzième siècle, un amman ou juge de Bruxelles ; il poignardait son fils coupable d'avoir déshonoré une jeune fille et donnait ainsi au monde un formidable exemple d'équité. Se soulevant sur son lit de douleur, il tenait d'une main les cheveux du criminel et de l'autre lui plongeait

¹ Wauters.

une épée dans le sein ¹. A côté, l'on voyait le même Herkeublad montrant une hostie descendue miraculeusement du ciel, à l'évêque austère qui lui avait refusé la communion, parce qu'il ne voulait pas confesser la mort de son fils comme un assassinat. Les autres toiles étaient mobiles et peintes sur les deux faces, de sorte que l'ouvrage entier se fermait comme un triptyque. Le premier figurait Trajan qui sortait de Rome à la tête de son armée : une veuve l'arrêtait et lui demandait justice du meurtrier de son fils. L'empereur suspendait la marche de ses troupes, examinait l'affaire et condamnait le coupable. Sur le revers du tableau, on lui tranchait la tête. La seconde aile concernait le même prince. Le pape Grégoire le Grand, touché des vertus qu'il avait déployées pendant son long règne et qui étaient assurément dignes d'un chrétien, se prosternait devant l'autel de St. Pierre et demandait à Dieu la grâce de ce noble infidèle. Le Seigneur lui répondait, suivant l'inscription que portait la toile : « J'ai écouté ta demande, j'ai pardonné au payen Trajan, mais garde-toi de m'implorer encore pour un damné. » Le pape, charmé du résultat de ses prières, fit ouvrir le tombeau où le monarque dormait depuis quatre cent cinquante ans; il le trouva réduit en poussière, à l'exception de la langue, qui, n'ayant jamais prononcé que des paroles de justice, était

¹ Wauters, *Messenger des sciences historiques*, année 1841

encore intacte. Une des faces de l'aile représentait le pape en prières; l'autre face le montrait contemplant le cercueil de l'empereur ¹.

Ces remarquables sujets, traités par un grand artiste, avaient pour but d'inspirer aux chefs de la bourgeoisie, qui tenaient conseil dans la salle où on avait déployé leurs éloquentes images, la haine de l'injustice et l'amour de l'équité. Les deux premières scènes étaient de nature à les émouvoir fortement : ce père au lit de mort, qui ne se repentait point d'avoir tué son fils et ne s'avouait nullement coupable, devait sans le moindre doute leur causer une vive impression. Le travail n'était pas au-dessous de l'idée : Albert Dürer admira ces ouvrages et en nomma l'auteur un grand peintre. Le poète Lampsonius, pendant qu'il s'occupait des actes relatifs à la pacification de Gand (1577), ne pouvait en détourner ses yeux, et un jour il s'écria : « O maître Rogier, quel homme étiez-vous ! » Au dix-septième siècle, l'hôtel-de-ville les possédait encore, ainsi que l'attestent les relations des voyageurs. Le bombardement de 1695 ayant incendié le palais communal, ils périrent vraisemblablement au milieu des flammes.

Selon le témoignage de Karel Van Mander, Rogier dessinait avec finesse et peignait d'une manière agréable, tantôt se servant de couleurs à l'huile, tantôt de couleurs à la gomme et au blanc d'œuf. On employait alors cette méthode pour his-

¹ WATERS

torier de grandes toiles, que l'on suspendait en guise de tapisseries dans les appartements. On estimait beaucoup ce genre de travail qui exigeait une habileté peu commune, puisque, les proportions étant plus fortes, les erreurs de dessin et les autres maladresses choquaient plus vite, plus sûrement. Karel eut occasion de voir des tentures semblables, peintes par notre artiste, que l'on admirait et regardait comme très-précieuses. Facius décrit deux tableaux de sa main qui étaient sur toile : quoique les anciens eussent déjà recouru à cette matière, Van der Weyden paraît être le premier qui en fit usage dans les Pays-Bas, pour les morceaux de chevalet. Un triptyque provenant de l'église Sainte-Colombe, à Cologne, et fixé aux murailles de la Pinacothèque, semble révéler l'habitude de la détrempe ; il expose l'Adoration des mages : la hardiesse du travail, les contours un peu durs, les nuances un peu ternes montrent l'influence d'un procédé où l'exécution doit être plus rapide, les couleurs moins fondues, les lignes plus accentuées que dans la peinture à l'huile.

Cependant les bourgeois de Bruxelles, voyant que l'édifice de la grande place leur coûtait des sommes très-fortes, sentirent la nécessité de restreindre leurs dépenses et de faire des économies. On statua en 1456, qu'après la mort de *maître Rogier, peintre à gages de la ville*, celle-ci n'aurait plus d'artiste officiel. Un acte postérieur de treize années constate son nom de famille : il s'appelait

Van der Weyden et était qualifié de *portraiteur de la commune*. Il habitait alors près de la rue des Carrières, c'est-à-dire près de l'endroit où est publié ce livre, coïncidence poétique dont nous ne pouvons nous empêcher de faire ressortir l'intérêt.

En 1450, année de jubilé, le disciple des Van Eyck était à Rome ; il contempla dans l'église St.-Jean-de-Latran une œuvre fort belle, qui retraçait l'histoire du patron de la basilique. Il demanda le nom de l'auteur ; quand on lui eut dit qu'elle était de Gentile da Fabriano, il le combla de louanges et l'éleva au-dessus de tous les maîtres italiens. Avant cette époque, ses propres tableaux avaient déjà franchi les Alpes. Le pape Martin V, mort en 1431, possédait de lui un retable qu'il offrit au roi de Castille, Don Juan II ; ce triptyque eut de singulières destinées que nous raconterons plus bas. En 1449, Cyriaque d'Ancône avait admiré, chez le marquis Lionel d'Este, un Christ descendu de croix, peint par lui. Ses ouvrages ne devaient même pas être rares dans la péninsule italienne, car on imitait déjà sa manière sans qu'il eût visité le pays et donné par sa présence un nouvel éclat à sa gloire. De ce nombre était un habile Siennois, qui s'appelait Angelo Parrasio : Cyriaque le vit chez le prince mentionné tout à l'heure, à la date que nous avons rapportée. Il coloria les neuf muses dans le palais Belfiore, près de Ferrare, en prenant pour modèle le style de Jean Van Eyck et de son disciple chéri. Pendant son

absence de la Belgique, Van der Weyden exécuta probablement quelques-unes des peintures que décrit Facius. Temps regrettable, où les artistes flamands n'allaient point en Italie demander des conseils et chercher des guides, mais recueillir des hommages et faire briller leur adresse ! Lorsqu'ils en rapportaient quelques souvenirs, ce n'étaient point des pastiches, des habitudes serviles d'imitation ; libres et fiers, ils ne voulaient de maîtresse que la nature et ne butinaient que dans son large empire.

Après le retour de Van der Weyden, le chevalier Pierre Bladelin le pria de lui peindre un tableau pour l'église de Middelbourg en Flandre. Il faut savoir que ce curieux personnage s'était mis dans la tête de bâtir une ville à lui tout seul, ou du moins avec l'aide de sa femme, qui partageait sa résolution. Membre d'une famille noble et puissante des environs de Furnes, il avait d'assez grandes richesses, mais n'occupait point une de ces positions féodales, qui lui eussent assuré des droits étendus et facilité l'entreprise. Sa femme Marguerite appartenait à une illustre maison de Bruges, dont plusieurs individus avaient exercé de hautes fonctions dans l'Eglise et la magistrature, ou fait preuve d'habileté dans les tournois que donnaient les ducs de Bourgogne. En 1444, au moment où un calme profond augmentait le bien-être et favorisait l'industrie des Pays-Bas, pendant que les seigneurs déployaient leur luxe à

la cour, se divertissaient aux jeux guerriers des passes d'armes, ou fondaient çà et là des couvents pour obtenir la rémission de leurs fautes, les deux époux Bladelin conçurent un projet qui devait éclipser tous les leurs et les environner d'une gloire plus durable que leur faste. Un citoyen de Bruges, Colard Fevers ou Lefèvre, qui était marié à la sœur de Pierre, possédait alors une ferme et des terres considérables, situées entre la ville autrefois maritime d'Ardemburg et la commune de Moerkerke. Il les avait achetées, depuis quatre ans, à l'abbaye de Middelbourg, en Zélande, qui avait reçu l'autorisation de les aliéner, par un diplôme imprimé dans la collection de Miræus. Bladelin les acquit de son beau-frère, sollicita et obtint du bon duc Philippe la permission de réaliser son plan, et fit aussitôt les préparatifs nécessaires. Il décida que la commune future porterait le nom de Middelbourg, en souvenir de la maison religieuse qui avait longtemps possédé l'humide terrain, où s'élèveraient bientôt ses pignons gothiques et ses murs crénelés.

Ce n'était pas là certes un faible projet; bâtir sur un emplacement aussi peu favorable des courtines, des demeures, une église, une ville entière, cela exigeait une ferme résolution, de grands travaux et d'énormes dépenses. Mais le chevalier prit si bien ses mesures, que la cité fabuleuse se construisit comme par enchantement. Les maisons s'alignaient, les rues se formaient, les places se

dessinaient, les murs d'enceinte montaient au milieu des airs, les fossés ouvraient leur lit de jour en jour plus profond, et le château du seigneur dominait tous les édifices naissants. L'église consacrée aux apôtres saint Pierre et saint Paul croissait avec rapidité, brodait ses fenêtres ogivales et dressait peu à peu vers les nuages ses pyramides transparentes. Middelbourg était d'avance érigée en fief par le duc de Bourgogne; Bladclin le pria de lui octroyer aussi une foire franche qui durerait chaque année douze jours. Philippe écouta sa demande avec bienveillance et ne la repoussa point, mais borna la durée de la foire à six jours. L'acte existe encore : il est daté du mois de mars 1464. Ainsi vingt ans de courage et de sacrifices avaient été nécessaires pour bâtir la nouvelle cité. Il paraît que l'on continua de travailler à l'église pendant six ans, chose peu étonnante quand on songe aux longs efforts, aux siècles de patience que réclamaient les cathédrales ! Mais bien avant que les pieuses flèches eussent aiguisé leur pointe, le seigneur de Middelbourg avait cherché un artiste qui ornât le maître-autel. Les deux Van Eyck étaient morts, Rogier van der Weyden avait hérité de leur gloire ; il le chargea de compléter le monument. L'habile maître peignit sur un seul panneau l'Adoration des bergers, les Mages, conduits par l'étoile, remerciant Dieu d'être arrivés au but de leur expédition, et les trois anges qui annoncent à Abraham et à Sarah la naissance d'Isaac, aïeul

lointain de Jésus-Christ. Parmi les personnages, on remarque le portrait du chevalier : sur l'arrière-plan, on aperçoit le château et l'église de Middelbourg. Le travail ne manque pas de mérite et accroît l'intérêt que ce tableau doit exciter. L'abbé Andries, curé de la ville construite par Bladelin, le possédait encore en 1856 et l'avait fait restaurer. Le gouvernement belge n'aurait pas dû le laisser sortir du pays ; bien mieux, il aurait dû l'acquérir, fût-ce au poids de l'or. Mais il ne s'en souciait guère : les étrangers en sentirent mieux l'importance et le roi de Prusse l'acheta pour le musée de Berlin, où il se trouve actuellement ; il y témoigne de l'indifférence peu patriotique des Belges.

On sera peut-être bien aise de savoir que Bladelin mourut au mois d'avril 1472 et sa femme quatre ans plus tard, après avoir vu tous deux leur œuvre colossale entièrement finie. Pierre était devenu maître d'hôtel, conseiller de Philippe le Bon et trésorier de l'ordre de la Toison-d'Or, récompense bien légitime de sa patiente opiniâtreté.

Notre artiste semble avoir eu toute sa vie ce qu'on appelle du bonheur, c'est-à-dire une suite de chances favorables, car l'existence de l'homme n'est qu'un jeu susceptible de mille combinaisons. Une princesse dont il avait fait le portrait, lui donna pour paiement une dime ou rente perpétuelle en grains.

On présume qu'avant d'aller dormir sous la pierre du tombeau, Rogier franchit une seconde

fois les Alpes, comme s'il eût voulu emprunter au soleil italien la chaleur qui le fuyait. L'anonyme de Morelli assure qu'il a vu, en 1531, à Venise, chez un certain Zuani Ram, Espagnol de naissance, un portrait signé : *Rugerio da Bruxelles*. Il représentait l'artiste peint par lui-même, et offrait la date de 1462. Pourquoi Van der Weyden aurait-il écrit son nom en italien, s'il avait alors habité sa patrie? Ne doit-on pas croire qu'il se trouvait dans la Péninsule, et aura fait usage de la langue qu'on parlait près de lui; d'autant plus que son tableau devait rester au milieu d'une population étrangère, à laquelle l'inscription avait pour but d'en signaler l'auteur et le sujet? On ne peut guère imaginer, ce me semble, une explication différente.

Mais il ne voulut pas mourir loin de son pays; étant revenu à Bruxelles, il y expira le 16 du mois de juin 1464. On l'enterra sous les voûtes de Ste.-Gudule, comme on enterre un bon serviteur près de son maître; il reposait devant l'autel de Ste-Catherine, dans le pourtour du chœur, et une pierre bleue protégeait ses restes. On grava sur sa tombe cette inscription funèbre :

Exanimis saxo recubas, Rogere, sub isto,
Qui rerum formas pingere doctus eras.
Morte tua Bruxella dolet, quod in arte peritum
Artificem similem non reperire timet.
Ars etiam mæret, tam viduata magistro,
Cui par pingendi nullus in arte fuit.

« Sous cette pierre, Rogier, tu dors sans vie, toi qui savais si bien retracer les formes des choses. Bruxelles pleure ta mort, craignant de ne point trouver un artiste pareil. La peinture s'afflige aussi, veuve d'un tel maître, que personne n'a jamais égalé. »

La même année, le cinquième jour d'octobre, le prévôt du cloître de Coudenberg, à Bruxelles, reçut vingt *peeters* d'or pour acheter des rentes, à la condition de célébrer, lui et ses successeurs, l'anniversaire de feu maître Rogier Van der Weyden, peintre, et de sa veuve Élisabeth Gof-faerts, quand elle serait décédée. La quittance existe encore, dans les archives du royaume. Mais sa femme lui survécut longtemps : le 20 octobre 1477, elle constitua au profit de Henri Gof-faerts, chanoine de Coudenberg et son parent selon toute vraisemblance, une rente de quatre florins du Rhin, qu'il devait prélever sur une rente plus forte due par la ville, à charge de réciter toutes les semaines, pour le défunt et pour la donatrice, une messe à l'autel de la Vierge, dans l'église du monastère. Quand Élisabeth fut morte, on l'ensevelit près de son époux. Mais leur tombe a disparu; il est probable qu'on la détruisit, lorsqu'on voulut embellir l'abside et qu'on y ajouta la laide chapelle du Saint-Sacrement. L'homme nourrit une sorte de haine contre le passé; lui qui ne peut léguer au monde que des souvenirs et dont la poussière se confond bientôt avec l'argile maternelle, ébauchie

manquée du suprême artiste, créature d'un jour qui devrait agrandir son existence par la mémoire, il s'acharne sur les monuments, sur les vestiges de ses pères et semble vouloir entraîner toute chose dans le gouffre silencieux où la mort le précipite.

Rogier Van der Weyden semble avoir été non-seulement un grand peintre, mais un noble cœur. Il donnait toujours aux malheureux et, avant de fermer les paupières pour son dernier sommeil, leur fit encore des largesses posthumes. Lampsonius rappelle ce trait de bonté dans ses vers : « Il n'est pas seulement glorieux pour toi, Rogier, d'avoir peint une foule de beaux ouvrages, *aussi bien que le permettait ton siècle*, ouvrages dignes encore d'être étudiés par les artistes de notre époque, les tableaux entr'autres qui maintiennent dans le sentier de la justice le tribunal de Bruxelles; mais ce qui ne te fait pas moins d'honneur, c'est d'avoir secouru le pauvre des produits de ton travail, de lui avoir légué sur ton lit de mort des ressources contre la faim; voilà un monument dont la splendeur bravera les âges ¹. » Prédiction poétique annulée par le grand destructeur! Il respecte aussi peu la vertu que le génie et mêle dans son affreux bissac, la dépouille du juste à des restes criminels, le souvenir des actions magnanimes à la mémoire des forfaits; il porte un moment l'inutile fardeau, puis le jette sur sa route

¹ Le texte latin se trouve dans Karel Van Mander.

parmi les vases de l'éternel oubli. Quel habitant de sa ville natale connaît le legs et la générosité de Van der Weyden?

Sa femme lui donna un fils qui porta le nom de Goswin. Il alla peut-être habiter Anvers. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il fut doyen de la confrérie de Saint-Luc pendant les années 1514 et 1530. Il devait déjà se courber sous le poids des ans, lorsqu'il peignit, dans l'année 1555, une mort de la Vierge, pour l'église abbatiale de Tongerlo. Cette peinture porte une inscription qui constate le fait. Le Musée de Bruxelles renferme onze tableaux de sa main. On n'en sait pas davantage sur sa biographie et sur ses œuvres; mais quoique très-bornés ces renseignements ont une grande valeur. Ils expliquent, en partie, la lourde méprise de Karel Van Mander. Le style de Goswin ressemblait beaucoup au style de son père, à en juger d'après les tableaux que possède le Musée de Bruxelles. La touche en est plus rude, l'exécution moins patiente et moins achevée, mais quand on les regarde d'un peu loin, on les prendrait pour des œuvres supérieures. Les contours sont fortement dessinés, comme dans les productions de Rogier Van der Weyden, les couleurs dépourvues de finesse; mais l'ensemble a une riche tournure et ne manque pas d'harmonie. Karel, assez inattentif d'ordinaire, écrivant d'ailleurs de mémoire et sans avoir sous les yeux les tableaux des peintres qui l'occupent, aura confondu tous les renseignements. Il ap-

pliqua au premier le nom de Rogier de Bruges, que lui donnent quelques auteurs; il baptisa le second Rogier Van der Weyden, séparant ainsi un même individu. Il ne savait à quelle époque étaient morts ni le père, ni le fils; si on voulait le croire, son prétendu Van der Weyden aurait cessé de vivre en 1529, et la suette ou maladie anglaise aurait mis fin à ses jours. Cette année est justement celle où expira Quinten Matsys, de l'affection contagieuse qui envahit alors les Pays-Bas. Or, dans son chapitre sur ce grand homme, Van Mander omet d'abord la date de son décès, parce qu'il l'ignore, puis l'ajoute à la fin de son livre, en guise de supplément. Ne doit-on pas penser qu'il aura fait une seconde méprise et attribué à l'un ce qui était vrai de l'autre? L'erreur étant désormais certaine, on peut l'expliquer de cette façon. Lui seul, d'ailleurs, l'a commise, lui seul a trompé tous les critiques et, son témoignage une fois annulé, la discussion n'est plus même abordable. Vasari, Opmeer, Guichardin s'accordent pour nommer l'élève principal des Van Eyck *Rogier van der Weyden*, et Cyriaque d'Ancône lui fait habiter Bruxelles. Albert Dürer ne cite point le Van der Weyden chimérique de l'auteur flamand; les papiers de Marguerite d'Autriche, que j'ai compulsés moi-même, n'en font aucune mention; ni Vasari, ni Guichardin ne parlent de cet enfant des brouillards. Il faut bien le reconnaître: les deux Rogier sont identiques, et l'on doit éviter

soigneusement la dénomination illusoire, qui a séduit les historiens, puis s'entr'ouvrant sous leurs poids, comme une glace trop mince, les a précipités dans l'eau froide des bévues historiques.

Van der Weyden a pour nous un double intérêt; d'une part, il fut le meilleur disciple de Jean Van Eyck, de l'autre, il forma le talent de Hemling. Vasari mentionne un *Ausse*, élève de Rogier; Guichardin l'appelle *Hausse* et Baldinucci *Ans di Bruges*. Dans le cabinet de Marguerite d'Autriche, on admirait un panneau de notre artiste, figurant le Sauveur mort, entre les bras de Notre-Dame, avec des volets de maître *Hans*. On croit que le peintre ainsi désigné est Jean ou plutôt Hans Hemling, comme on le nommait dans son pays. Fort habile lui-même, Rogier servit à unir deux grands hommes : il transmet au dessinateur-poète la torche lumineuse qu'il avait reçue de l'explorateur infatigable. Il mérite en conséquence toute notre attention.

La Belgique possède de lui une œuvre précieuse. Elle orne le musée d'Anvers et offre aux regards les sept sacrements ¹. Une église ogivale s'y déploie, claire, brillante et harmonieuse; on promène sa vue dans les nefs, comme dans une construction réelle. Le sentiment poétique dont elle est pénétrée nous éloigne des Van Eyck. On ne

¹ Passavant et Boisserée sont d'accord pour la lui attribuer.

trouve plus ici leur gravité profonde ; point de sévère demi-jour, point d'expression mélancolique. La lumière s'épanche à grands flots, la cathédrale semble gaie, suave et riante. Ni les formidables maximes, ni les pensées douloureuses, ni l'austère sagesse des chrétiens ne peuvent régner dans cet air diaphane et sous ces voûtes éclatantes. L'orgue ne doit pas y déchaîner ses tempêtes, comme la voix d'un Dieu courroucé : le chant des jeunes filles, les douces litanies des monastères y montent seules vers le Rédempteur du genre humain, comme les fraîches notes de l'alouette au lever du soleil. Le génie tranquille et gracieux de Hemling paraît déjà vivifier ce monument.

Les personnages ont le même caractère. Ce n'est pas l'énergie qui distingue les types des figures, mais une certaine mollesse. Les chairs sont roses et blanches, sans pâleur ; les tons vigoureux, les nuances de brique, les ombres fortement accusées des Van Eyck ont disparu. Les têtes expriment l'affabilité, l'onction ; des sentiments plus vifs, plus élégiaques y répandent une sorte de poésie intime : les tendresses chrétiennes se font jour de nouveau, comme dans les productions rhénanes. Jean et Hubert, ces glorieux penseurs, avaient peut-être des âmes trop robustes pour comprendre ce lyrisme. Ils observaient, jugeaient et imitaient. Leur but, les moyens d'y parvenir absorbaient toute leur intelligence. Les natures moins puissantes trouvent dans leur faiblesse même une source ca-

chée de grâce et de pathétique. Elles deviennent la proie de leurs émotions, de leurs désirs, de leurs regrets et de leurs tristesses. Les esprits supérieurs ont quelquefois une grande similitude avec les plaines méridionales : un ardent soleil illumine et féconde les régions des tropiques, mais il dessèche la campagne et ne lui laisse aucun voile, aucun mystère. Les pays moins brillants ont un charme spécial, comme les âmes plus faibles. La lumière s'y adoucit dans la brume, se colore sous les rameaux, se joue à travers les nuées, prend mille formes séduisantes. Là, on découvre des sites qui inspirent le recueillement et font naître une douce mélancolie. Des larmes y viennent au bord des paupières; elles tombent sur les fleurs, ainsi que des gouttes d'orage; l'oiseau solitaire les boit aux rayons de la lune, et l'ivresse qu'il puise dans ce philtre magique donne à sa voix de plus touchants accords.

Le tableau est composé d'une façon étrange : une croix presque aussi haute que l'église se dresse dans l'église même, à la seconde travée de la nef. Jésus y subit les horreurs de la mort, et le sacrifice du Golgotha se renouvelle. Le Fils de l'homme n'est pas sculpté, mais vivant d'un reste d'existence; il périt, comme autrefois, pour le salut des nations. Marie Madeleine et Salomé sont à genoux au pied de l'instrument fatal; la première regarde le Christ avec douleur, l'autre se détourne pour essuyer ses larmes. Quant à la Vierge, elle n'a pu soutenir

l'affreux spectacle; elle s'est évanouie dans les bras de saint Jean. Derrière ces groupes et derrière la croix, un prêtre officie à un autel adossé contre le jubé : il lève l'ostensoir qui renferme le signe emblématique de l'immolation divine. Le symbole se trouve ainsi rapproché du sacrifice par un audacieux mépris des vraisemblances et de l'ordre chronologique. Sur l'autel, on aperçoit la statue de la Vierge tenant son fils et devant eux un ange véritable en adoration : saint Pierre, saint Paul et saint Jean occupent des consoles. Le peintre a encore ici mêlé avec une égale hardiesse le fictif et le réel. Trois compartiments forment ce tableau : sur celui du milieu, le plus étendu, est représentée l'eucharistie : à gauche se déploient le baptême, la confession et la confirmation; à droite, l'ordre, le mariage et l'extrême-onction. La fiancée est belle, quoique ses lèvres épaisses dévoilent son origine flamande. Au-dessus de chaque groupe se balance un ange, qui porte un phylactère, où on lit une inscription relative au sacrement figuré plus bas. Les tendances mystiques et allégoriques des Van Eyck se reproduisent ici dans toute leur force.

On attribue aussi à Van der Weyden un portrait de Philippe le Bon, qui orne le musée d'Anvers. Il est peint sur un fond bleu, obscur dans le haut et blanchâtre vers le bas, selon la manière de Hemling. Le duc porte une robe garnie de fourrure; un bracelet éclatant, qui semble formé de

plusieurs anneaux soudés l'un à l'autre, environne le poignet que l'on aperçoit. On dirait que le prince appuie ses mains sur un prie-Dieu recouvert d'une étoffe, où sont semées des fleurs de lys. Un écusson avec un lion noir pend à son côté. La figure, soigneusement peinte, est pleine d'une expression austère et pensive.

Une production du même artiste, que l'on a énumérée jusqu'à présent parmi les travaux de Hemling, enrichit le cabinet du roi de Hollande. C'est l'autel portatif de Charles-Quint. Un panneau central et deux volets le composent : le milieu offre aux regards la descente de croix. La Vierge porte le corps du Fils de l'homme sur ses genoux : elle le presse dans ses bras et s'incline vers son front, comme pour lui donner un funèbre baiser. Une vive douleur l'accable, des flots de larmes tombent de ses yeux. A sa droite, Joseph d'Arimathie, plein d'affliction comme elle, soutient la tête du Rédempteur avec un coin du lineeul. A gauche, saint Jean plus ferme paraît vouloir les consoler. On aperçoit au loin derrière eux le Golgotha et la ville de Jérusalem.

Le volet gauche représente la Nativité : dans une chapelle, sous un dais magnifique, la Vierge est assise, vêtue d'une robe blanche et d'un manteau de même couleur. Son divin fils, posé sur ses genoux, semble heureux d'occuper cette douce place. L'éclat de la jeunesse et le sentiment de la maternité embellissent la figure de la noble israë-

lite. Près d'eux saint Joseph se livre au sommeil; ses traits portent l'empreinte de la fatigue et de la vieillesse.

Le Christ, victorieux de la mort, apparaît à sa mère sur le second volet. Marie, agenouillée devant un prie-Dieu, y dépose son livre d'heures; elle se tourne vers son fils, l'étonnement et la joie remplissent son âme, des pleurs d'émotion baignent ses joues. Le Christ lui montre ses plaies encore saignantes, mais une vie forte et majestueuse anime sa figure; il est drapé avec noblesse dans son manteau. Par une porte ouverte, au fond de la salle, la vue plonge dans le lointain : on y admire un paysage, où se trouve peinte la résurrection de l'homme-Dieu; un ange l'accompagne; trois soldats reposent sur l'herbe; à quelque distance, les saintes femmes se dirigent vers le tombeau.

Chaque scène est environnée d'un encadrement gothique, ayant la forme d'une porte ogivale : au bas, se dressent des statues; dans les voussours sont figurées toutes les actions du Christ. L'opulence de ces morceaux d'architecture dépasse ce que l'imagination peut inventer de plus riche.

Le pape Martin V offrit ce triptyque au roi Don Juan, deuxième du nom, qui le mit dans son oratoire. Le prince le donna par la suite à la Chartreuse de Miraflores, située à une demi lieue de Burgos. Don Antonio Conca, ayant feuilleté les

archives du monastère, y lut un passage latin que nous allons traduire :

« En 1445, le dit roi fit présent d'un oratoire très-précieux et très-pieux, contenant trois tableaux, à savoir : la nativité de Jésus-Christ, sa descente de croix, que l'on appelle autrement sa cinquième angoisse, et son apparition à sa mère après sa résurrection. Cet oratoire avait été peint par maître *Rogel*, grand et célèbre artiste flamand. »

Charles-Quint l'emporta dans ses voyages : il erra comme la tente du monarque d'un bout de l'Europe à l'autre. C'était devant cette chapelle en miniature qu'il s'agenouillait durant ses expéditions, qu'il ouvrait son cœur au maître des rois, le priant de calmer ses chagrins, de dissiper ses inquiétudes. Albert Dürer eut occasion de l'admirer : « Pendant mon séjour à Bruges, dit-il, on me conduisit dans le palais de l'Empereur, qui est d'une extrême magnificence, et là je vis la chapelle peinte par Rogier ¹. » Après la mort de Charles-Quint, le triptyque fut rendu à la Chartreuse, où il demeura sans subir d'autres épreuves jusqu'au moment de l'invasion française en Espagne. Le monastère fut détruit et le tableau allait périr dans les flammes, lorsque le général d'Armagnac le sauva. M. Nieuwenhuys l'acheta de la famille

¹ En allemand *Rudiger. Reliquien Von Albrecht Durer seinen verehrern geweiht.*

d'Armagnac et le vendit par la suite au roi de Hollande. Le temps l'a traité avec une rare clémence : les panneaux sont encore enfermés dans leur boîte primitive ; la serrure seule date de notre époque.

Ce triptyque a fait croire à certaines personnes que Rogier visita l'Espagne ; mais c'est une hypothèse gratuite et sans fondement, car le texte ne parle que d'un travail portatif : « *Donavit pretiosissimum et devotum oratorium tres historias habens.* »

Le tableau de Rogier, avec des ailes de maître Hans (Jean Hemling),* qu'on voyait au seizième siècle, dans le cabinet de Marguerite d'Autriche ; devait être une imitation ou une reproduction de ce travail. Au milieu, le Christ mort reposait dans les bras de Notre-Dame. Le grand peintre se fit aider par son élève, en traitant une seconde fois ce sujet pour lequel il semble avoir eu un goût particulier.

Passavant a mis hors de doute l'authenticité d'un ouvrage qui orne la galerie Stædel, à Francfort sur le Mein. Voici comment il en parle : « Ce tableau, à fond doré, représente la Sainte-Vierge, avec l'enfant Jésus, debout sous un dais richement orné, dont deux anges tiennent les rideaux. A gauche, on voit saint Jean-Baptiste, patron de Florence ; à droite, saint Pierre avec saint Côme et saint Damien, patrons des Médicis. Le socle présente au spectateur trois écus ; celui du milieu contient les armoiries de Florence, un lys rouge

sur un fond blanc; on a gratté le blason qui enrichissait les autres, de manière que le panneau se trouve à nu. On y remarquait sans doute les emblèmes des Médicis. Cette composition appartenait au professeur Rossini, de Pise. Les données de cet amateur prouvent qu'elle fut peinte par l'ordre de Pierre et de Jean de Médicis, personnages qui vécurent, le premier de 1416 à 1469, le second de 1429 à 1463 ¹. » Les têtes ont une noble douceur, un air grave et réfléchi dont l'œil est d'abord charmé. Saint Pierre se livre à une profonde méditation et pourtant nulle raideur austère ne dépare ses traits, qui expriment la bienveillance. Un splendide manteau, drapé en lignes harmonieuses, lui prête une nouvelle majesté. Sur le devant de la scène foisonnent une multitude de plantes : on dirait un bocage en miniature, où les lys tiennent lieu de grands arbres, où les fleurs moins hautes remplacent et simulent les futaies ordinaires. L'exécution n'est pas de première force; elle occupe le milieu entre la vigueur de Jean et la douceur de Hemling.

Selon Hotho, Van der Weyden aurait encore exécuté la représentation de la Cène et le martyr de saint Erasme, qui décorent l'église Saint-Pierre, à Louvain, et le martyr de saint Hippolyte, conservé dans l'église Saint-Sauveur à Bruges. Mais

¹ *Le Messager des sciences et des arts*, année 1838, contient une gravure très-fidèle de ce tableau.

nous croyons qu'il se trompe. Il semble d'ailleurs n'avoir pas vu ces tableaux, ou les avoir examinés d'une manière peu attentive. Les descriptions qu'il en trace fourmillent d'erreurs. Un autre ouvrage de la seconde moitié du quinzième siècle, offrant l'inscription : *Sumus Rugerii manus*, pourrait être de Rogier, mais Passavant affirme qu'on y reconnaît la manière italienne. Il est suspendu au musée de Berlin et a d'ailleurs peu d'importance.

Une de ses meilleures productions courut le plus grand danger. Elle appartenait d'abord à l'église de Louvain, appelée *Notre-Dame hors de la ville*, bâtie en 1575. On y voyait la descente de croix : deux hommes montés sur des échelles dévalaient le corps du Dieu martyr dans un suaire; Joseph d'Arimathie et un autre personnage le recevaient dans un linceul. Marie Madeleine et Marie Salomé pleuraient amèrement, et la Vierge, qui tombait en défaillance, était soutenue par St. Jean. Marie de Hongrie trouva cette peinture si belle, que pour l'obtenir, elle n'épargna ni l'or ni les prières. La fabrique se laissa toucher; elle la lui abandonna, mais après chargé Coxcie de la reproduire. Plus tard, elle fut expédiée en Espagne : une tempête assaillit le vaisseau qui la portait et le couvrit de ses lames mugissantes; on devait croire le tableau perdu. Mais, grâce à Dieu, on l'avait emballé soigneusement; le coffre où il reposait flotta sur les vagues, qui semblè-

rent en comprendre la mission et le respectèrent; il n'essuya que peu de dommages et la brise le poussa vers la grève. Il doit encore parer de ses vives nuances le musée de Madrid; M. Passavant affirme que l'original et une copie s'y trouvent rassemblés; le catalogue toutefois n'en dit rien.

Rogier ne suivit pas seulement son maître au pied des autels, dans les saintes extases de l'art religieux; il l'accompagna hors du temple et se délassa, comme lui, en peignant des motifs d'un autre caractère. On voyait à Gênes, selon le rapport de Facius, un tableau de sa main supérieurement exécuté: il montrait une femme nue et le visage en sueur, qui se baignait, ayant près d'elle un chien; deux jeunes gens la regardaient par une fente, le sourire à la bouche. Van der Weyden fit un grand nombre d'ouvrages, outre ceux que nous venons de mentionner; le temps les a presque tous détruits, ceux qui existent encore sont cités dans mon *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*.

Nous avons laissé Antonello de Messine à Venise, sollicitant les bonnes grâces des républicaines et les faveurs de la gloire, cette courtisane trop facile ou trop exigeante. Après avoir fini son travail dans l'église San Cassano, il peignit les portraits d'un assez grand nombre de personnes. Il est probable qu'il visita la Sicile: au retour, il demeura plusieurs années à Milan, où il s'acquit une grande réputation par ses ouvrages. Enfin de

doux souvenirs le rappelèrent à Venise. La Seigneurie le chargea de plusieurs tableaux pour le palais communal : ils devaient animer la chambre du conseil. Le vieux marquis de Mantoue chercha inutilement à lui substituer un peintre de Vérone. Francesco di Monsignore, qu'il avait pris à son service et dont l'habile pinceau lui exécuta mainte production. Le Messinois obtint la préférence, mais il ne put achever son labeur. Il avait tracé les cartons des divers sujets, lorsqu'il fut pris d'une pleurésie, dont il mourut à l'âge de 79 ans. Les artistes, qui l'aimaient et le regrettaient, lui firent de splendides obsèques, pour lui témoigner leur reconnaissance de la méthode qu'il leur avait enseignée. Ils gravèrent sur sa tombe une épitaphe pleine des mêmes sentiments.

D. O. M.

Antonius pictor, præcipuum Messanæ suæ et
Siciliæ totius ornamentum, hac humo contegitur.
Non solum suis picturis, in quibus singulare
artificium et venustas fuit, sed et quòd coloribus
oleo miscendis splendorem et perpetuitatem
primus Italicæ picturæ contulit, summo semper
artificum studio celebratus.

Ce qui veut dire : Le peintre Antonello, principal ornement de Messine, sa patrie, et même de toute la Sicile, repose sous cette terre. Les artistes honoreront toujours pieusement sa mémoire, non-

seulement à cause de ses tableaux, où l'on admire une beauté, une adresse peu ordinaires, mais encore parce qu'il assura le premier à la peinture italienne l'éclat et la durée, au moyen des couleurs à l'huile.

On était alors en 1493, date que l'on aurait dû inscrire sur son tombeau pour ménager le temps et la peine des historiens futurs. De nombreux amis déplorèrent la mort d'Antonello; mais le plus attristé fut le sculpteur Andrea Riccio, qui avait fait pour le palais ducal les statues d'Adam et Ève; il le louait sans cesse, comme il en avait l'habitude pendant sa vie.

La Belgique possède une œuvre authentique de sa main. Conservée pendant plusieurs générations dans la famille Maelcamp, à Gand, elle fut vendue, il y a une trentaine d'années, au professeur Van Rotterdam, après le décès de la douairière Maelcamp de Balsberge. M. Van Erthorn l'acquit de M. Van Rotterdam et elle brille maintenant parmi les tableaux les plus précieux du musée d'Anvers. Un billet fictif, peint sur le tronçon d'un pieu, renferme l'inscription suivante :

1443

antonellus

messaneus

me o^o pinxt

Antonello de Messine m'a peint à l'huile en 1443.
On y voit le Christ entre les deux larrons. Il a

cessé de vivre, comme l'indique le ton verdâtre de ses chairs et la maigreur de ses membres; car les peintres primitifs, et même ceux de la renaissance, ont fréquemment exagéré la sinistre action de la mort. Pour rendre plus touchantes, plus pathétiques les douleurs de Jésus, les souffrances des martyrs, pour appeler sur eux un plus vif intérêt, leur âme naïve cherchait l'hyperbole. Ils croyaient faire acte de piété, en augmentant les signes que laissent après elles les tortures. Un homme qui venait de périr semblait avoir longtemps séjourné dans le tombeau. Sa couleur livide, ses formes plates, décharnées, lui communiquaient l'apparence d'une momie. La chose allait parfois si loin qu'il ne reste sur les figures aucune trace de l'existence qui les animait jadis : on doute malgré soi que la flamme intérieure de l'esprit ait jamais éclairé ces yeux en putréfaction, objet d'horreur et de dégoût, ces lèvres bleuâtres, ce front violet et marbré de teintes repoussantes. L'Italien montra plus de modération : la face du Christ a une grande noblesse, et le repos qu'on y observe exprime moins la suspension de la vie que le calme du sommeil. Il est attaché sur une croix régulière : les voleurs sont cloués sur des troncs et des branches d'arbres, qui leur impriment de bizarres postures. Celui de gauche a les bras passés derrière un rameau transversal : son dernier soupir s'est exhalé de sa poitrine et sa tête tombe en arrière. Ses pieds, que l'on avait fixés à

une même branche avec une corde, ont brisé leurs liens dans les convulsions de la douleur et pendent librement au milieu des airs. Un coup d'épée ou de hache lui a entamé les tibias ; la jambe gauche est placée de manière que l'on découvre le ciel entre les lèvres de la blessure. Le larron de droite n'a pas encore terminé son agonie et sa peau conservé des teintes vivantes. Il est suspendu par les deux poignets à la cime infléchie de l'arbre : on a cloué son pied droit sur un fragment de branche et son pied gauche plus bas, sur le tronc même. C'est le premier exemple de ces attitudes forcées, violentes, dramatiques, de ces affreux détails que l'on a multipliés aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles : la cruelle Espagne s'en fit un jeu, et le goût de Rubens pour ces choquantes images se développa sans doute pendant ses pérégrinations. Le tableau qui nous occupe prouve que les hommes du midi ont précédé les hommes du nord dans cette route sanglante. La Vierge ne pouvait être omise ; on la voit à gauche, affaissée sur ses talons et comme hébétée par le désespoir. A droite, saint Jean s'agenouille avec grâce : un seul de ses genoux touche la terre. Un manteau lui ceint les reins et tombe élégamment autour de sa jambe relevée. Il a des traits espiègles, fins et originaux : de longs cheveux d'un roux foncé couvrent ses épaules et lui descendent jusque dans les yeux. Il joint les mains avec une expression enfantine et pleine de charme. Sur le devant se tient perché un hibou ; derrière

les croix, broutent et s'ébattent des lapins et des cerfs. On les distingue au milieu d'un paysage, dont le vert pâle encadre une mer bleue, comme la Méditerranée. Les arbres sont en petit nombre ; un château se dresse dans la campagne et les formes vives des caps lointains annoncent que l'air a une grande pureté. Les souvenirs de l'Italie, les aspects de la nature méridionale s'unissent aux goûts qu'inspirent les terres du nord. Une chaude halène du sud, un éclatant rayon de soleil ont traversé les brumes flamandes : ils ont engendré ce fruit savoureux, où brillent les froides perles des rosées septentrionales. Ce tableau, j'en suis convaincu, a été fait dans les Pays-Bas. On a soutenu le contraire, en alléguant qu'il est peint sur du châtaignier sauvage. Mais l'immense commerce de Bruges explique assez le transport de ce bois dans la ville. On le recherchait d'ailleurs en tous lieux, parce que les insectes ne l'attaquent jamais. On doit l'avoir employé pour beaucoup d'autres ouvrages de la même époque.

Le musée d'Anvers contient aussi un portrait dû à Antonello. C'est une figure osseuse, avec des pommettes saillantes, un menton très-fort, des yeux petits et un nez piné. Il ne semble pas qu'une tête de ce genre puisse avoir le moindre agrément ; elle plait toutefois, grâce à une expression bienveillante, calme et réfléchie. Le teint couleur de bistre nous reporte au sud de la presqu'île italienne. La coiffure est une espèce de calotte grec-

que, entièrement pareille au bonnet de Hemling, bonnet que l'on remarque dans tous les tableaux de ce temps. Des cheveux noirs, presque erépus, tombent jusque sur les sourcils et forment un volume considérable autour de la tête. Il porte une robe noire, dépassée par un petit col de chemise. Derrière lui s'étale un paysage que l'on dirait éclairé par les lueurs du soir et auquel des teintes bleues donnent un faux air de Breughel. On y aperçoit une pièce d'eau où voguent des cygnes et que longe un individu monté sur un cheval blanc. Un palmier très-fidèlement peint orne le bord le plus rapproché du spectateur. L'homme *pourtraict* a dans la main une médaille romaine, offrant cette inscription : NERO. CLAUD. CESAR AUG. C. E. P. M. TR. P. IMPERATOR ; en français : Claude Néron, César Auguste, consul, édile, grand pontife, tribun du peuple, empereur. Je ne suis pas éloigné de croire que la figure est celle du peintre lui-même. Le type annonce un caractère entreprenant et hardi, insinuant et voluptueux, quoique doux et honnête, qui correspond assez bien aux événements de son existence.

Un tableau qu'on voyait autrefois dans la salle du Conseil des Dix, au palais des Doges, à Venise, attire maintenant les regards des connaisseurs dans la galerie du Belvédère, à Vienne. Le Christ descendu de son gibet glorieux est assis sur un sarcophage ; un ange le soutient de chaque côté, un autre lui baise la main gauche. Un paysage étale

ses fraîches merveilles derrière ce groupe mystique et poétique. Le tombeau offre l'inscription suivante : Antonius Messanensis. La figure du Sauveur n'atteint pas les proportions naturelles. Les chairs sont d'une nuance pâle, les ombres foncées sur le corps de Jésus, moins noires dans les envoyés du Seigneur et les clairs-obscurs d'un brun rougeâtre. Les auréoles, traversées de quelques fins rayons, entourent les cheveux d'un jaune éclatant, qui fait saillir les têtes. L'expression est généralement noble; les formes mieux dessinées qu'elles ne le sont d'habitude chez les peintres brugeois, ont moins de fini et attestent moins de patience. L'énumération et la description des autres ouvrages d'Antonello accablent d'ennui le lecteur; il me permettra donc de faire ici une halte, pendant qu'il se livrera au sommeil.

Tels furent les deux élèves principaux des Van Eyck. L'un modifia utilement leur manière; il perfectionna la composition, rendit mieux les attitudes et exprima les sentiments, chagrin, joie, colère et tristesse, avec une habileté supérieure. Il laissa au monde comme un legs magnifique l'harmonieux talent de Hemling. L'autre divulgua le secret de la peinture à l'huile parmi les Italiens; il leur communiqua son admiration pour les artistes flamands et se montra sur les Alpes, environné des magiques éclairs de l'aurore boréale, que deux hommes de génie avaient allumée dans le nord.

CHAPITRE VI.

Disciples des Van Eyck.

Pierre Christophsen. — Gérard et Jean Van der Meire ; tableaux du premier, style de ses ouvrages. — Hugo Van der Goes ; sa vie, sa manière, ses peintures. — Josse de Gand. — Le roi René d'Anjou. — Liévin de Witte.

D'autres élèves apprirent directement des Van Eyck les secrets de la peinture à l'huile, de la perspective et des autres procédés. Ils eurent libre accès dans la retraite où les deux frères déployaient mystérieusement leur génie, où ils évoquaient et fixaient sur leurs panneaux les images de la nature, les formes de la civilisation contemporaine. Ces maîtres ne leur révélèrent pas seule-

ment des moyens matériels, ils leur enseignèrent encore une méthode spirituelle, méthode complètement originale, issue des profondeurs de la vie néerlandaise, exprimant une époque et une nation, pleine d'ensemble, d'harmonie, de grâce et de beauté.

Quelle satisfaction, quel avantage immense ce serait pour nous de connaître en détail leur histoire ! Comme nous retracerions avec amour les accidents de leur existence, leurs défauts et leurs qualités morales, leurs goûts, leurs physionomies, leurs pensées, leurs habitudes ! On les verrait méditant au fond de leurs demeures, pendant que la pluie raye l'air de ses fines hachures et que les guivres laissent tomber sur le sol des filets d'eau, qui chantent et pleurent à la fois ; ou bien suivant les rues tortueuses, habillés selon la mode du siècle, portant d'ordinaire un juste-au-corps plissé, avec des manches bouffantes, une courte jaquette, un étroit pantalon, des souliers à la poulaine, dont la pointe horizontale frappait la terre, et une sorte de calotte grecque indolemment placée. Les jours de fête, ils s'enveloppaient dans une robe garnie de fourrure et se couvraient le chef d'une manière de turban : ils allaient ainsi d'un pas grave dire leurs prières et entendre la messe au moutier voisin. L'histoire, comme le souvenir, a de brillantes hallucinations ; ils négligent l'un et l'autre les détails choquants, les faits insipides, pour ne garder que les images flatteuses

et les traits poétiques. De là viennent les enchantements de la mémoire, de là viennent les regrets du passé, qui a pris dans l'éloignement un charme et une noblesse illusoires. Ainsi l'homme en cheveux blancs peint de radieuses couleurs la jeunesse où il a souffert, ainsi nous croyons toujours que nos ancêtres valaient mieux que nous; le temps épure l'onde troublée de la vie humaine et précipite loin du regard la fange qui la ternissait.

Le disciple des Van Eyck sur lequel on possède les documents les plus anciens est Pierre Christophsen. Vasari le nomme Pietro Christa et le range parmi les élèves des deux frères. La date de sa naissance, l'époque de sa mort, les joies et les catastrophes de sa vie sont également inconnues. Le critique Passavant a fait l'acquisition d'un tableau de sa main, qui se trouvait dans la galerie de M. Aders, à Londres; un coup de pinceau avait effacé la signature; on enleva la couleur et on aperçut l'inscription ¹. Ce travail représente la Vierge, qui tient son fils sur ses genoux; elle est assise sous un dais porté par des colonnettes en cristal et dont les draperies sont brodées en fil d'or: deux prophètes sculptés ornent le haut du trône, Adam et Ève forment saillie plus bas. Saint Jérôme, un livre à la main, dans une grave et belle attitude, occupe la gauche de Marie: de l'autre côté, saint François, armé d'un crucifix à manche de

¹ Nous l'avons reproduite plus haut, page 64.

cristal, regarde avec tendresse le noble enfant. Derrière lui la porte de la chambre est ouverte et l'on aperçoit un paysage. La hardiesse et la finesse de l'exécution, la vigueur du coloris trahissent une grande puissance. Le petit Jésus, que l'artiste a moins soigné, rappelle, tant pour la forme que pour l'expression de la tête, celui de Jean van Eyck appartenant au musée de Bruges. Ce tableau, qui porte le chiffre de l'année 1417, est le plus ancien ouvrage connu, peint selon la méthode nouvelle. Fait bizarre! aucun morceau exécuté par le maître de 1410 à 1420 ne nous demeure, un seul travail de cette période brave les siècles : il doit son existence aux efforts d'un élève¹!

Un homme dont l'image ne se dessine guère mieux dans le sombre crépuscule de ces temps éloignés, c'est Gérard van der Meire. Il fut disciple des Van Eyck et peignait à Gand; il y avait exécuté le portrait d'une nonne, qui mourut en 1447 et appartenait à la communauté des pauvres filles de Sainte-Claire : le tableau fut envoyé en Picardie. Ces faits et cette date sont tout ce que l'on sait du vieil artiste. Il avait peint une Lucrèce fort belle qu'un amateur emporta en Hollande; elle fut acquise par un bourgeois d'Amsterdam et s'est depuis lors perdue. M. Louis de Bast soutient qu'il aida

¹ Pour les autres tableaux de Christophsen, voyez l'*Histoire de la Peinture flamande et hollandaise*. Nous ne répétons plus cet avis, qui s'applique à tous les peintres dont il est question dans ce petit livre.

les frères Van Eyck, pendant qu'ils travaillaient à l'*Agneau mystique*, mais il n'appuie cette hypothèse d'aucune preuve ni matérielle ni morale ¹. Quelques ouvrages de lui nous sont restés. En premier lieu, il faut décrire le tableau de saint Bavon. Il se trouve dans une chapelle de cette cathédrale et se divise en trois panneaux. Celui du milieu nous offre le Rédempteur et les larrons sur la croix : Jésus n'est point remarquable : le voleur cloué à gauche se tord d'une manière convulsive. Un assez grand nombre de personnages occupent le devant du terrain, mais ils sont épars, mal coordonnés et forment une scène dépourvue d'ensemble. La Vierge défaillante et les deux saintes qui la secourent ont des têtes gracieuses. On admire l'expression de Jean, pleine de douleur et de pitié. Un beau cheval blanc, que monte un soldat, est une copie de l'animal qui porte Hubert Van Eyck, sur les volets de l'*Agneau mystique*. Le compartiment de droite représente le serpent d'airain : les couleurs en sont plus vives que celles des autres. Gérard van der Meire a très-bien rendu l'agonie d'un homme, qui expire sur le premier plan : un autre individu, recommandant à un des personnages de tourner les yeux vers le signe salutaire, mérite encore des éloges. Une foule conduite par l'espérance débouche d'une vallée, comme sur les ailes de l'*Agneau mystique*. Le compartiment de

¹ M. Hotho trouve, comme nous, cette opinion injustifiable.

gauche nous fait voir Jésus remuant les eaux de la piscine. Dans le fond de ces trois panneaux se déroulent de grands paysages peu harmonieux de couleurs : elles y tranchent l'une sur l'autre. Le dessin a toute la finesse de l'école, bien des têtes semblent des portraits; les nuances sont pâles, les chairs blafardes; on regrette l'énergique pinceau des Van Eyck. Les draperies trainantes et mal agencées ne valent pas non plus leurs costumes.

L'église Saint-Sauveur, à Bruges, renferme une autre production de Van der Meire, qui a la plus grande analogie avec la précédente; elle est fort belle, quoique dans un état déplorable. Elle nous offre Jésus portant sa croix, Jésus entre les deux larrons, puis Jésus détaché de l'instrument fatal : aucune division ne sépare ces trois actes d'un même drame. Comme à Saint-Bavon, le Christ est peu intéressant; le voleur de gauche est tout à fait pareil et les deux St.-Jean ont une extrême similitude. Le dessin se recommande par une égale fermeté, le coloris surprend par une égale pâleur. La Vierge est belle, plus belle qu'à Gand; le disciple bien-aimé charme aussi les yeux. Madeleine devant le Christ mort a droit aux plus vifs éloges; la tête commune d'un individu, qui examine le Rédempteur sur la croix, brille d'une étonnante vérité : la manière flamande s'y montre déjà complète. Une vaste campagne s'étale derrière les figures. Nous avons appelé l'attention de la fabrique sur ce tableau qu'on laissait dépérir.

On attribue encore à Gérard van der Meire un crucifiement et un enterrement du Sauveur, qui font partie d'un autel suspendu au musée d'Anvers, et deux tableaux du musée de Berlin ¹.

Hotho caractérise fort habilement le style de ce peintre et nous ne pouvons mieux faire que de traduire ses paroles. « Aucun disciple des Van Eyck ne s'est approprié comme lui l'élément que Hubert apporta des rives de la Meuse, c'est-à-dire, le goût des artistes de Cologne. Il s'efforce à la vérité d'y joindre les traits essentiels du genre créé par le vieux dessinateur et agrandi par son frère ; mais à cet égard il n'obtient qu'un demi résultat. Il assemble dans un large espace un grand nombre de personnes diversement occupées, il multiplie les circonstances et les expressions ; mais il groupe mal et, au lieu de former un tout harmonieux, éparpille les figures, en sorte qu'elles ne remplissent pas d'une manière satisfaisante le champ de ses tableaux. Les corps très-allongés ne révèlent point le sentiment des proportions humaines. Il n'individualise pas complètement ; les gestes trahissent bien une heureuse intention, mais elle n'est pas rendue avec succès. Il emploie pour les visages, surtout pour les visages féminins, un type assez uniforme ; ses jeunes têtes rappellent les artistes de Cologne : elles sont douces, ont un peu la couleur du parchemin et tournent au gris dans

¹ Ils portent les numéros 18 et 23.

les ombres. L'agencement des costumes diffère de mérite, selon les personnages : il indique le plus souvent la posture et la forme du corps, sans néanmoins attester une science suffisante. Les draperies, dans les petites figures, ont quelque chose de mollement élancé, dans les grandes, elles se brisent en plis durs et raides. Les fonds agrestes sont semés d'arbres, de buissons épars, de rochers très-nombreux, mais qui n'annoncent point une étude sévère de la nature et prennent sur les derniers plans des formes fantastiques.

« C'est relativement à la couleur que Gérard s'éloigne le plus de ses maîtres. Ses tons clairs et légers ressemblent au coloris des peintres rhénans; les nuances chaudes et brunes des Van Eyck disparaissent tout à fait chez lui. Il se sert volontiers pour les habillements du bleu et du rouge vifs, du jaune pâle, de l'ardoisé, du violet lumineux. Les rocs sont d'un brun jaunâtre, le gazon éclairé par le soleil prend aussi une teinte d'or. Van der Meire n'ose point tracer des ombres vigoureuses, et le temps lui-même, qui assombrit les tableaux, n'a pas corrigé la faiblesse de son clair-obscur. La vie intime et l'originalité manquent à ses conceptions, la force et l'harmonie à sa couleur. »

Gérard eut un frère nommé Jean, qui se forma aussi dans l'atelier des Van Eyck et fut un peintre habile. Un de ses ouvrages, exécuté pour Charles le Téméraire, représentait *l'Inauguration de l'Ordre de la Toison d'or*. Il était en faveur à la cour

de ce prince et le suivit dans ses campagnes. Il doit être mort à Nevers, en 1471.

D'autres élèves marchèrent plus librement et plus hardiment sur les traces des Van Eyck. Les épisodes tirés de l'Évangile obtinrent leur préférence : ils peignirent la *Vierge et son fils*, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, la *Cène*, le *Crucifiement* et la *Sépulture*. Les histoires grandioses, mais sombres, du vieux Testament charmaient peu leur esprit tranquille et leur âme ingénue : ils ne les traitaient que par exception. Ils ne représentent jamais la Sainte famille, comme les Italiens, ni saint Jean sous les traits de l'enfance.

Ils n'égalèrent point leurs maîtres, quant à la poésie de la conception, à la profondeur des caractères et à l'imitation exacte de la nature en général, aussi bien que des individualités. Ils cherchent à compenser leurs désavantages par une plus grande souplesse, par l'abondance et la variété; ils font preuve de soin et d'un talent d'exécution réel.

Dans cette classe d'élèves s'offre à nous Hugo van der Goes, que Vasari nomme Hugo d'Anversa. La date de sa naissance est inconnue. D'un esprit vif, d'une intelligence pénétrante, il devint un artiste habile et remarquable. On voyait autrefois de lui dans une maison de Gand, tout à fait environnée d'eau et située près du pont appelé le *Muyderbrugje*, un magnifique travail dont une circonstance de sa vie augmentait encore l'intérêt.

Ce tableau peint sur le devant d'une cheminée présentait aux spectateurs la rencontre d'Abigaïl et de David. On sait que Nabal ayant refusé les vivres qu'on lui demandait de la part du chef hébreux, alors errant dans le désert, celui-ci marcha vers sa demeure sur le Carmel avec quatre cents hommes, pour y porter le fer et la flamme. Heureusement Abigaïl, la compagne de ce riche avare, eut le pressentiment du danger qu'ils allaient courir ; elle chargea des provisions sur une bête de somme et s'achemina du côté de David. Elle l'apaisa en se jetant à ses pieds, en l'implorant d'une manière éloquente et en lui offrant toute sa maison. Telle est la scène que Hugo Van der Goes avait traitée. Le prince furieux se tenait noblement sur son cheval ; l'épouse sensée l'arrêtait, le calmait par ses discours : elle était suivie de ses femmes et cette troupe charmante avait tant de grâce et de dignité que, selon Van Mander, les peintres auraient dû envoyer les modèles à leur école, pour apprendre les bonnes manières. L'invention, le dessin, la couleur, les expressions du tableau étaient admirables, et il ne faut pas s'en étonner, car un brûlant amour inspirait l'artiste. Un nommé Jacob Weytens était propriétaire de l'habitation et possédait en outre une fille très-belle dont Hugo était violemment épris. N'étant pas marié, il sollicitait sa main ; il avait reproduit ses formes dans cet ouvrage et la passion avait doublé son talent.

Lucas de Ileere, au seizième siècle, trouva ce morceau tellement parfait qu'il écrivit, pour le louer, un sonnet qui existe encore et où il suppose que les douces créatures interpellent le public. Elles approuvent la manière dont l'artiste les a peintes, se jugent très-vivantes, très-agréables; il ne leur manque que la parole, « défaut peu commun dans notre sexe, » disent-elles.

Van der Goes jouissait d'une haute considération à Gand. Il dirigea les fêtes qui eurent lieu dans cette ville, en 1467, pour l'installation de Charles le Téméraire sur le trône des comtes de Flandre. L'année d'après, il travailla aux peintures de décor faites à Bruges pour la *solemnité de ses nocces* et pour un chapitre de la Toison d'Or. Il ouvra dix jours et demi, à raison de quatorze sous par jour; on lui paya donc 7 livres, 7 sous. En 1473, il fut un de ceux qui ornèrent la commune gantoise, à propos du jubilé. Il tenait encore la palette, trois années plus tard. Peu à peu le dégoût du monde, la crainte des justices divines s'emparèrent de lui. Abandonnant les voies où court et gambade la multitude, il se fit ordonner prêtre; il devint chanoine régulier au monastère de *Roodendale*, autrement dit Rouge-Cloître, dans la forêt de Soignes, près de Bruxelles. Il passa pieusement ses derniers jours à l'ombre des chênes et parmi les fleurs des belles vallées qui entouraient le couvent; il y mourut, sans que l'on sache l'époque de sa mort, et y fut enseveli. Les Augustins, compagnons de sa

retraite, gravèrent sur sa tombe cette inscription funèbre :

Pictor HUGO VAN DER GOES humatus hic quiescit.

Dolet ars, cum similem sibi modo nescit.

Son principal chef-d'œuvre eut une bizarre destinée : il formait l'ornement d'un autel, dans l'église Saint-Jacques, à Bruges. On y voyait le Rédempteur crucifié entre les deux larrons, la Vierge et beaucoup d'autres figures, si admirablement, si soigneusement peintes, qu'elles charmaient et le peuple et les connaisseurs. Le tableau échappa au délire des Iconoclastes, mais l'édifice où il brillait fut changé en temple calviniste et les doctrines nouvelles y étourdirent les sectaires. Un peintre, dont Karel tait le nom par pudeur, conseilla de noircir le panneau et d'y tracer en lettres d'or les commandements de Dieu. Cette proposition barbare ayant été acceptée, il se chargea lui-même de l'exécution. Les fanatiques cependant furent contraints de déguerpir. On s'occupa aussitôt d'annuler leur ouvrage ; la peinture première était heureusement si solide, si ferme, si unie, que l'on enleva les lettres d'or et le fond noir encore gras, sans que le tableau eût souffert le moindre préjudice.

On voyait au seizième siècle dans l'église Saint-Jacques, à Gand, un morceau très-remarquable de Van der Goes. Il brillait contre un pilier, où il servait de funèbre mémorial à un citoyen portant

le nom de Wouter Gaultier. Le panneau du milieu représentait la Vierge assise avec l'enfant divin, haute d'un pied et demi tout au plus. Devant elle croissaient des fleurs, luisaient des diamants. L'extrême délicatesse de cette œuvre, la modestie ravissante peinte sur la figure de la douce Israélite enchantaient les curieux, et plus d'une fois Van Mander, comme il nous le dit, lui-même, la contempla durant de longues heures. Il admirait aussi un autel du cloître des frères de Notre-Dame, à Gand, où l'artiste, jeune encore, avait habilement représenté la légende ou l'histoire de sainte Catherine.

Plusieurs tableaux de sa main existent encore. Dans le nombre est celui que Vasari mentionne et qui occupe la même place depuis quatre cents ans. On le voit au fond de l'église Santa Maria Nuova, à Florence, église construite par Falco Portinari, agent d'affaires des Médicis à Bruges.

La Pinacothèque de Munich renferme un saint Jean-Baptiste de Hugo Van der Goes : il est assis près d'une source, un filet d'eau y tombe dans un bassin pierreux et tranquille. A sa gauche s'élèvent des rochers couverts de buissons ; une forêt peu épaisse borne la vue et communique au tableau la majesté de la solitude : un cerf qui broute derrière les hautes colonnades du bois augmente cette poétique impression. Devant l'anachorète fleurissent de douces plantes ; pour lui, drapé dans un grand manteau qui traîne sur la terre et dont les

plis se développent harmonieusement, il paraît livré à une profonde méditation. Sa tête légèrement inclinée, d'où rayonne la lumière, sa chevelure, sa barbe aux mâles anneaux, ses paupières qui s'abaissent, son front calme et grave annoncent la pensée. Un de ses genoux sert d'appui à sa main gauche, qui tombe indolemment ; il soulève l'autre main et son doigt montre les herbes de la prairie, comme s'il leur parlait et les interrogeait. Il n'est guère possible de mieux rendre l'extase, la préoccupation d'un ermite cherchant la vérité, la demandant à la nature et supposant une âme, un idiome aux silencieux objets qui l'entourent. Le petit agneau lui-même semble réfléchir. Le spectateur se plonge aussi dans le recueillement : il se souvient des jours qu'il a passés loin du monde, au bord des lacs, sur les pentes des montagnes, seul avec l'esprit de Dieu et les génies de son cœur.

Ce panneau offre l'inscription suivante : H. V. D. Goes 1472. C'est avec les peintures de Hemling que l'exécution a le plus d'analogie. Le dessin ne présente pas la raideur que l'on observe dans quelques travaux de Jean de Bruges. Le ton est moins vigoureux, la chevelure moins saillante, la couleur des nus moins finement dégradée, les ombres sont moins transparentes que chez Van Eyck et Hemling. Les chairs tirent sur le jaune, les extrémités ne révèlent pas non plus le même soin.

Dans la liste des chefs et doyens de la confrérie

de St.-Luc, à Anvers, figure un Mathieu Van der Goes, qui n'a point laissé de réputation, mais qui fut probablement le frère de Hugo. Il était aussi imprimeur, et il existe des livres sortis de ses presses, portant la date de 1472.

Près des hommes qui reçurent directement des Van Eyck le secret de la peinture à l'huile, se développèrent d'autres artistes, qui en obtinrent la connaissance de seconde main; le temps les a traités d'une manière plus impitoyable encore; leur souvenir ressemble aux statues mutilées d'un vieux parc, sans tête, sans bras ou sans jambes, frustes, couvertes de mousse, rongées par le lichen ainsi que par une lèpre végétale. On ne peut reconnaître les dieux que simulaient ces blocs informes : l'âme se perd en de lointaines rêveries. et l'on écoute l'eau du ciel tombant du feuillage sur les décombres, pour achever de les anéantir.

Le premier peintre qui s'offre à nous dans ces conditions malheureuses, c'est Josse de Gand. Quelques personnes le regardent comme un élève immédiat de Hubert et de Jean Van Eyck ¹, mais rien ne prouve d'une manière suffisante qu'il ait approché les deux grands hommes. Karel Van Mander le passe entièrement sous silence; Vasari le met au nombre de ceux qui prirent les tableaux

¹ Nous l'avons placé dans cette classe (voyez plus haut p. 80) d'après l'opinion des meilleurs critiques, mais il nous reste des doutes, comme on le voit.

de Jean pour modèles : il n'affirme pas que l'illustre inventeur lui donna des leçons. On n'a sur lui aucune espèce de renseignements biographiques. Il traça dans la ville d'Urbino un tableau de la Communion et d'autres peintures. La plus ancienne fresque de Gênes paraît être de sa main ; on y lit ces mots : *Justus de Alemania pinxit 1451*. Comme on appelait alors les provinces de Belgique et de Hollande la *Basse-Allemagne*, l'artiste que désigne cette phrase est, selon toute vraisemblance, Josse de Gand. Son travail embellit un mur du cloître supérieur, dans le monastère de Santa Maria di Castello. Il représente l'Annonciation. Le coloris est tellement solide qu'après trois cents ans de durée, il avait encore, en 1768, la même fraîcheur que si on venait de terminer l'ouvrage. La *Communion du Christ*, dont nous parlions tout à l'heure, existe aussi à Urbino, dans l'église de Ste.-Agathe. Elle n'a pas été faite, comme l'annonce Vasari, pour le duc, mais pour la confrérie du *Corpo di Christo*, en l'année 1474 ; on la paya 250 florins d'or. Les livres de la compagnie renferment les preuves de ces détails ; on y voit que dès l'an 1465 des subsides furent accordés pour ce tableau, qui devait orner la chapelle des sociétaires. Il a dix pieds de hauteur et à peu près la même largeur : le Christ y est représenté se penchant sur la table et distribuant l'hostie à ses disciples agenouillés autour de lui : l'apôtre infidèle regarde par-dessus son bras. Saint Jean ap-

porte le vin. Deux anges vêtus de robes blanches planent dans le haut de la salle, qui a l'air d'une église, et contemplent ce mystère. A droite se trouve le duc Frédérick d'Urbain, avec deux hommes de sa suite, l'un desquels est sans doute le peintre. Une autre personne, ayant la tête couverte d'un bandeau, s'approche d'eux : c'est le portrait du vénitien Catherino Zeno, qui fut chargé, en 1472, par la république, d'une mission près du Shah de Perse Ussum Cassan, et à son retour en 1474, fut envoyé comme ambassadeur à plusieurs cours européennes, afin de réunir contre Mahomet II une puissante armée. Il visita le belliqueux prince d'Urbain, et l'artiste, voulant plaire au duc, a immortalisé cette circonstance. La perfection du tableau place Josse de Gând parmi les élèves les plus forts des Van Eyck : la composition est belle, les groupes sont bien coordonnés, les lumières bien jetées. La richesse élégante des draperies, la noble expression des têtes, la fermeté du dessin charment les yeux. Mais le corps du Seigneur avance trop et semble dans une position peu naturelle. Le coloris à la fois vigoureux et clair a beaucoup de similitude avec celui de Hugo Van der Goes : les ombres des chairs sont seulement plus foncées. Les postures des nobles acteurs satisfont la vue, quoiqu'on puisse les trouver un peu roides. Ce panneau avait jadis un cadre, où étaient figurés quelques miracles du Saint Sacrement : on ignore ce qu'il est devenu.

Josse de Gand avait aussi orné pour la même confrérie une de ces bannières, au milieu desquelles brillent des toiles peintes, qui forment de vrais tableaux. On peut en voir de ce genre dans sa ville natale. Somptueuse période, que le changement des goûts, des principes, des habitudes, éloigne encore plus vite de nous que la fuite des heures ! On ne traitait point alors les œuvres de l'art comme des ornements superflus ; on les glissait, on les plaçait, on les intronisait partout. Le sentiment du beau, l'amour de l'idéal perfectionnaient, enrichissaient les productions les plus variées de l'homme : la poésie revêtait de sa grâce les hautes flèches des cathédrales, les jubés splendides, les élégants tabernacles, les pignons des demeures bourgeoises, les tourelles des châteaux, les bahuts sculptés, les fauteuils, les prie-Dieu, les plats couverts de ciselures, les moindres ustensiles de la vie commune, et flottait en outre sur les pennons des chevaliers, sur les bannières des églises !

Celle d'Urbino renferme d'autres tableaux qui prouvent que l'on suivait alors généralement la manière flamande ; la présence de notre artiste contribua sans doute à la faire adopter. Mais sa peinture seule est à l'huile ; en communiquant aux dessinateurs du lieu les formes septentrionales, il ne leur avait donc point communiqué ses ressources matérielles. Depuis qu'il a vu ce magnifique ouvrage, M. Passavant ne peut plus croire, dit-il,

que *l'Invention de la Croix*, conservée dans le cabinet de feu M. d'Huyvetter à Gand, soit de la même main.

Trois tableaux, qui ornent le musée du Louvre et remplissent un seul cadre, portent le nom de Josse; sur quelle autorité, d'après quels motifs et avec quelle justesse plus ou moins grande on les lui attribue, voilà ce que j'ignore. Celui du milieu représente l'Annonciation. Marie, à genoux sur un prie-Dieu, vêtue d'une robe de brocart et d'un manteau noir, est si troublée par le divin message, qu'elle entoure de son bras droit une colonne, pour se soutenir, et qu'elle étend l'autre vers l'ange, comme pour l'éloigner d'elle ou se garantir de son approche. L'envoyé du Seigneur plane dans les airs, les pieds plus haut que la tête : un costume blanc révèle ses pudiques intentions. Les deux figures sont belles et sérieuses; mais le tout manque de charme aussi bien que de vivacité; l'aspect général des couleurs est sombre et austère. A droite, on découvre saint Benoît et un saint évêque. Ils ont l'un et l'autre un visage calme, plein de dignité, mais d'une pâleur funèbre. A gauche, on aperçoit encore deux martyrs, le saint diacre Étienne et saint Ange, moine carmélite. Ils sont blêmes, tranquilles, graves comme les précédents et peints d'une manière aussi peu coquette. On les dirait éclairés par les dernières lueurs du jour, après le coucher du soleil, au moment où les nuances deviennent mates, froides et tristes, où la nuit

semble pénétrer dans les objets mêmes et non pas seulement les investir. Produits d'une âme sévère, mélancolique, ne prêtant aucune séduction ni à l'homme, ni au monde extérieur, et ne les regardant qu'à travers un brouillard néfaste. Le dessin a une souplesse plus grande que chez les Van Eyck ; il annonce une époque moins primitive.

Josse paraît aussi avoir exécuté une décollation de saint Jean, pour l'église du même nom à Gand. Voilà tout ce que nous avons pu découvrir de lui dans ces entrailles profondes de l'histoire, où l'on marche au milieu des ténèbres, où l'on rencontre sans cesse les traces d'éboulements et d'insurmontables difficultés.

Le roi René d'Anjou, qui vint au monde en 1408 et mourut en 1480, figure parmi les artistes que l'exemple des Van Eyck inspira. Ces grands hommes semblaient destinés à répandre en tous lieux la lumière pénétrante de leur génie ; elle éclaira, elle enveloppa un monarque ; elle l'attira vers la Bethléem de l'art régénéré ; la peinture septentrionale eut aussi son roi mage. Ce prince d'ailleurs paraissait plutôt né pour tenir le pinceau ou la guitare, que pour brandir le glaive et porter le sceptre. Il avait cette disposition morale qui fait trouver les images, le spectacle de la vie plus intéressants que la vie elle-même. Tout homme entraîné par ce penchant tombe peu à peu dans la contemplation : il regarde, observe et médite. L'action le trouble et l'inquiète : sa vive

sensibilité le gêne, quand il aborde le monde réel. Son vœu principal est de rester immobile et attentif, au milieu de l'univers agité. Ce qu'on nomme les grandes affaires lui semble peu important ; ce qu'on nomme soins frivoles lui paraît surtout digne de considération. Lire, étudier, poursuivre une noble chimère, cultiver des fleurs, jouir de la beauté du ciel, des moindres événements de la nature, admirer la pluie que le soleil transforme en gouttes d'or, le ruisseau qui berce de longues plantes, les cercles majestueux décrits par l'oiseau de proie, les frais chatons du saule, les armures bronzées des coléoptères, voilà ce qui compose pour lui le fond de l'existence. Il montre donc dans les luttes sociales une maladresse naïve, une gaucherie poétique ; à voir ses distractions innocentes, la foule le juge puéril, parce qu'il est calme et doux. Les aventures de René, ses malheurs, ses travaux en font le type glorieux de cette race inoffensive. Leur bonté les prédestine à être les jouets de la ruse, à souffrir ou à périr sous les coups de la méchanceté humaine.

Vaincu dans les plaines de Bulgnéville, enfermé au château de Dijon, le prince artiste se recréa en peignant des scènes diverses, qui lui firent oublier sa chute imprévue. Au bout de six mois, il reçut la visite de Philippe le Bon : or il avait exécuté sur verre les portraits de Jean sans Peur et de Philippe lui-même. Il les offrit à son puissant géolier, qui donna ordre de les placer dans les

vitraux de la chapelle des Chartreux. Il peignit de la même manière en 1451, pour les fenêtres de la chapelle ducal, sa propre figure avec les armes de Bar. On prétend que cette image existe encore. Il s'amusa aussi à tracer les armes des chevaliers de la Toison d'Or, qui avaient fait des prouesses contre lui à la journée de Bulgnéville. Tant son âme était douce et exempte de fiel !

Son principal tableau se trouve à Aix, en Provence. Il a douze pieds de haut sur six de large et est muni de volets. Le panneau central représente le buisson ardent : mais ce n'est pas Jéhovah qui en occupe le milieu, c'est Marie tenant son fils sur ses genoux. Moïse, selon l'ordre du Très-Haut, détache sa chaussure d'une main et se couvre les yeux de l'autre, afin qu'ils puissent supporter la lumière céleste. Devant lui, un ange qui tient un sceptre d'or, lui parle au nom du Seigneur. Dans le fond du tableau, le soleil se couche derrière les montagnes. Sur l'aile droite, René s'agenouille devant un prie-Dieu recouvert d'un tapis fleurdelisé. Trois saints, patrons de l'Anjou et de la Provence, se tiennent à côté de lui, saint Maurice, saint Antoine et sainte Madeleine. Le volet gauche offre au spectateur Jeanne de Laval, seconde femme de René : elle porte une robe longue ou *cotte-hardie* en velours pourpre ; un surcot en fourrure blanche semée d'hermine presse élégamment sa taille. Trois saints l'environnent aussi, Jean l'Évangéliste, sainte Catherine et saint Nicolas. Une tradition

fort ancienne, et qui n'a jamais été démentie, attribue cet ouvrage au roi René. Le comte de Quatrebarbes a fait reproduire par la lithographie l'ensemble et les détails de ce tableau; mais, chose singulière! il ne dit pas s'il est peint à l'huile ou à la détrempe. Même oubli pour la peinture que les Chartreux de Villeneuve-lez-Avignon possédaient jadis et qui existe encore dans l'hôpital de cette commune, pour le panneau du musée Dusommerard et pour l'Adoration des Mages. Quant au squelette des Célestins d'Avignon, il était exécuté à la détrempe, selon le témoignage du président Des Brosses. Cette question importante méritait cependant examen : il s'agit de savoir si le monarque a joué en France le même rôle qu'Antonello parmi les Italiens, s'il y a été, comme on le croit, le propagateur de la nouvelle méthode. Nous comptons obtenir plus tard des renseignements positifs, renseignements que ne donne aucun livre.

Karel Van Mânder ne parle que fort brièvement d'un autre peintre nommé Lieven ou Liévin de Witte, qui demeurait à Gand et était un habile artiste, en fait d'architecture et de perspective surtout. Un de ses plus remarquables travaux représentait la femme adultère. Il avait aussi exécuté les dessins de plusieurs vitraux pour l'église Saint-Bavon. L'anonyme de Morelli mentionne un Liévin d'Anvers, qui traça des miniatures dans le fameux bréviaire de la bibliothèque Saint-Marc. M. Van Brée ne connaissant point ce détail et n'étant point

guidé par des souvenirs, puisqu'on ne désignait alors nul ouvrage comme de cet artiste, ne lui attribue aucune des peintures. Mais l'anonyme en cite près de trente qu'il dit être ou de lui ou de Gérard van der Meire. Passavant, qui a examiné le livre, tira de l'une des images une précieuse induction. Elle figure les trois monarques de l'Orient, conduits vers le berceau de Jésus par l'étoile errante. La composition, le style et le coloris lui semblèrent être absolument les mêmes que dans un tableau de M. Aders, à Londres, signé A. W. Il décrit ce tableau de la manière suivante : « A gauche Marie est assise, portant une robe d'un bleu sombre et un manteau d'un bleu plus clair ; elle tient sur ses genoux son gracieux enfant : celui-ci étend les mains vers le plus âgé des rois, qui se prosterne et l'adore. Le prince a un habillement de brocart violet, par-dessus lequel se déroule un surtout de pourpre, garni d'une fourrure brune. Un bonnet de velours, également orné de fourrure, couvre sa tête. Il a placé son vase d'or sur le sol. Le deuxième roi s'agenouille derrière le premier, tenant dans sa main droite un coffre et dans sa gauche une coiffe chatoyante. Plus loin, le roi nègre s'incline, après avoir ôté son ruban. Le monogramme est tracé sur une aumônière de velours. La suite des princes voyageurs se compose de cinq personnes, parmi lesquelles se trouvent deux noirs. Derrière Marie, on voit Joseph placé, dans l'ombre, sur un escalier en spirale. A gauche se dresse un vieux

château ; le milieu et la droite du second plan sont occupés par une ville. Des nimbes d'or entourent le front de la mère et celui du divin enfant ; mais le métal n'est appliqué nulle autre part. Cette peinture soigneusement finie, quoiqu'un peu molle, ressemble tout à fait à une production qui se trouve dans la galerie de Munich ¹ : elle a pour sujet le même événement et offre les mêmes caractères. »

Le dernier tableau a été gravé sur cuivre par Charles Hess : on le jugeait alors de Van Eyck. Le musée de Berlin en possède une vieille copie fort belle ². L'exacte similitude de ces ouvrages donne lieu de croire qu'ils sont tous de Liévin de Witte ou Liévin d'Anvers. Il faut espérer que l'on découvrira par la suite de nouveaux renseignements, qui appelleront à la lumière cette victime enfouie dans les limbes de l'histoire.

¹ N° 56.

² N° 57.

CHAPITRE VII.

Influence des Van Eyck sur la Hollande.

Thierry Stuerhout. — Son séjour à Louvain. — Albert Van Ouwater. — Gérard de Saint-Jean, son disciple. — Peintres employés par Charles le Téméraire.

Le premier endroit de la Hollande où pénétra la méthode brugeoise, où vint planer le génie inspirateur des Van Eyck, ce fut Harlem, ville autrefois commerçante et bruyante, aujourd'hui morte et silencieuse, qui voit l'eau verdir chaque été au milieu de ses canaux solitaires. Les environs sont très-sablonneux : elle se distingue par là du reste de la province; ses alentours doivent même à cette

circonstance un air de gaieté, de fermeté méridionales, que l'on ne trouve point ailleurs sur les plaines marécageuses de la Néerlande. On y observe donc moins de prairies; les bois y prospèrent, nombreux et touffus, semés de vastes cultures, de fermes pastorales, de charmantes retraites; leur feuillage plus sec a des mélodies plus sonores que la molle verdure des autres cantons. La terre y boit promptement l'eau du ciel; la tulipe, la rose et presque toutes les fleurs s'y plaisent. Les dunes qui bornent la mer ont une grande largeur. Du milieu des taillis, on aperçoit entre les rameaux leurs blanchâtres sommets, dont la nudité mélancolique porte à la rêverie. Égarez-vous parmi les hauteurs, une poésie sauvage exalte votre âme. Assis au fond des vallées, sur une touffe de romarin, on se croit pour jamais séparé de l'univers. Un buisson-ardent frissonne devant vous et murmure comme un lai plaintif, sous la bise qui tourmente ces grèves orageuses. On ne découvre au loin que des pentes arides et, dans les profondeurs du ciel, les nues vagabondes chassées par la tempête. Escaladez les tertres mobiles, puis regardez vers le couchant : au delà des cimes onduleuses que voyez-vous, sinon l'immensité des flots, les plaines sans bornes de la mer stérile, comme l'appelle le chantre d'Ulysse. Un rayon de soleil y tombe à travers les nuages : il y dessine comme une île de lumière et plonge au sein de l'abîme. Autour se déroulent des vagues funèbres, que l'œil attristé suit jusque

dans la brume de l'horizon. Voilà pays le où sont nés, où devaient naître les Ruisdaël, les Berchem, les Wouwerman, les Hobbema et les Wynants!

Le plus ancien aïeul de ces grands hommes fut Thierry ou Dirck de Harlem. L'époque de sa naissance est inconnue et l'on ne sait pas davantage sous quel maître il étudia. Il demeurait à Harlèm rue de la Croix, près de l'hospice des orphelins, dans une vieille maison à façade gothique, où ressortaient des figures sculptées. Mais tout prouve qu'il habita aussi Louvain. Leyde possédait, au seizième siècle, un triptyque de lui, au milieu duquel était peinte la tête du Sauveur et dont les battants offraient celles des apôtres Pierre et Paul; au-dessous se trouvait une inscription latine, en lettres d'or, qui signifiait : *L'an du Seigneur quatorze cent soixante deux, Thierry, né à Harlem, m'a fait à Louvain. Puisse-t-il obtenir le repos éternel!* Ce travail appartenait au nommé Jean Gerritz Buitenweg. Karel Van Mander n'en cite pas d'autre; mais il lui paraît suffisant pour montrer combien le peintre était habile, quelle perfection, quelle harmonie et quelle douceur il avait acquises dans ces temps éloignés.

En 1826, on admirait à la maison commune de Louvain deux magnifiques tableaux, que l'on croyait de Hemling et dont nous allons indiquer le sujet. Il est pris dans une chronique du moyen âge, relative à un empereur d'Allemagne. Il en existe plusieurs versions; je traduis

celle d'un légendaire hessois du quinzième siècle :

« Ce troisième Othon avait épousé en légitime mariage la fille du roi d'Arragon, qui s'éprit d'un amour illicite pour un comte de la cour impériale ; mais celui-ci était chaste et pieux, il refusa de la suivre, d'être félon à son seigneur, de trahir son serment conjugal. L'impératrice le prit donc en haine, l'accusa, et dit au prince que le comte avait voulu la forcer, lui dérober son honneur. Le monarque la crut sur-le-champ et, dans sa colère, fit aussitôt trancher la tête au comte. Lorsqu'on allait l'exécuter, celui-ci dit à son épouse : — Je ne suis point coupable et te prie de montrer mon innocence après ma mort ; ce que le tribunal exigera, fais-le sans balancer, confie-toi en Dieu, qui est un juge équitable. — Sa femme le lui promit et lui tint parole. Quelque temps après, un jour que l'Empereur siégeait au tribunal avec d'autres princes et seigneurs, cette veuve se présenta devant la cour et dit : — Sire, qu'a mérité celui qui a tué injustement mon époux ? — Il a mérité la mort, répliqua l'Empereur. — Sire, reprit alors la femme, c'est vous ! Le comte, mon mari, a été décapité injustement par votre ordre, comme je le montrerai en subissant l'épreuve que l'on voudra. — Le comte, répondit l'Empereur, a été exécuté avec raison, il le méritait. — J'invoque la loi,

¹ *Monumenta Hassiaca*, publiés par Schmincke, à Cassel, en 1747 ; tome I^{er}, pages 77-80.

s'écria la femme, et je demande qu'on me dise comment je dois prouver son innocence. — La loi ordonne, continua le prince, que tu portes un fer brûlant. — C'était alors l'usage. La dame pria Dieu, implora sa justice devant tout le peuple, et porta saine et sauve le fer rouge. Le monarque s'effraya ainsi que tout le tribunal. Il dit à la veuve : — Dieu te donne raison, je me livre à ta merci. — La dame répliqua : — Si tu veux vivre et mourir comme un véritable empereur, si tu veux rendre et subir la justice, tu dois périr à ton tour ! — Et elle demanda au tribunal de lui faire couper la tête. Les seigneurs s'interposèrent et accordèrent au prince un délai de dix jours, pour que la dame tint conseil avec ses amis. Au bout de dix jours, ils reparurent dans le lieu de la justice : la veuve ne changea rien à ses premières paroles. La cour ordonna un nouveau délai de huit jours, après lesquels la femme demeura impitoyable et continua à vouloir la tête de l'Empereur. Les princes ordonnèrent un troisième délai de sept jours. Alors la dame dit : — Puisque vous voulez que l'Empereur reste vivant, faites mourir la catin : il peut ainsi se racheter. — Dans l'intervalle, le monarque s'était assuré que le comte avait été injustement puni, et que la princesse avait commis des impudicités avec d'autres. Alors le tribunal prononça un arrêt contre l'impératrice, qui fut brûlée et réduite en cendres. Voilà ce que rapporte Godfridus Panthéon. Prenez exemple de ceci : un sei-

gneur ne doit pas juger trop promptement dans sa colère, mais chercher avec patience la vérité. »

Cette légende ne manque pas d'intérêt et la foi de la veuve aux promesses de la justice, qu'elle croit inflexible, même pour un empereur, a une élévation peu commune. Ni les assesseurs du prince, ni la foule ne s'en étonnent cependant ; l'équité semble être l'atmosphère que respirent tous les personnages. On voudrait qu'une histoire semblable eût un fondement réel ; mais une petite circonstance prouve qu'elle est apocryphe : Othon III ne se maria jamais et ne put conséquemment faire mourir son épouse.

Le récit qu'on vient de lire se trouve exposé sur deux tableaux : dans le premier on voit le patient conduit à la mort. Il a les mains attachées, les pieds nus, et se tourne vers sa femme pour lui recommander sa mémoire. Il occupe le second plan ; derrière lui, s'offrent au spectateur une tour, une église, une ville au milieu d'un paysage. Il est exhorté par un moine à subir chrétiennement cette dure épreuve. Le sacrifice a lieu sur le premier plan : le bourreau, qui a tranché la tête du comte, la remet à sa veuve ; celle-ci présente un morceau d'étoffe pour la recevoir. L'empereur et l'impératrice considèrent la scène dramatique du haut d'une terrasse. Le second tableau nous montre le despote sur son trône. Devant lui la veuve s'agenouille : de la main droite elle porte dans sa robe la tête de son mari, de la gauche elle tient

un fer rouge; près d'elle un brasier allumé témoigne de sa détermination héroïque. Six hommes de la cour la regardent avec une surprise bien naturelle. Au fond de la perspective, la reine expie sa faute; elle nous apparaît dans les flammes d'un bûcher, qu'attisent les bourreaux.

L'exécution de ces deux ouvrages est très-soignée. Les formes sont un peu trop longues et sans paraître absolument raides, n'ont pas toute la souplesse convenable. Une vive expression anime les têtes. On remarque assez de variété, de justesse dans la mimique. Les nuances des chairs sont vraies, les ombres d'une couleur brune et intense. Le dessin par trop ferme semble découper les figures. En 1827, le roi des Pays-Bas acquit ces deux tableaux, pour les donner au prince d'Orange, qui allait souvent les admirer. Ils ornent le château de La Haye, depuis que Guillaume II est monté sur le trône.

Jusqu'en l'année 1853, ils passèrent pour des œuvres de Hemling. Mais un manuscrit intéressant que possédait M. Cannaert, auteur d'un livre sur le droit pénal de la Flandre, fut alors communiqué à M. Louis de Bast. Le manuscrit, dont voici le titre : *Annales et antiquités de Louvain*, renfermait cette note : « En 1468, deux images que l'on voit dans la chambre du conseil, ont été peintes par maître Dieriek Stuerbout, l'une représentant l'empereur qui fait exécuter un comte de sa cour, faussement accusé d'avoir voulu séduire l'impéra-

trice, l'autre, l'empereur qui fait brûler celle-ci, dont le mensonge avait été reconnu ; ces tableaux ont été estimés 250 couronnes, de 72 philippus la pièce ¹.

De longues phrases seraient inutiles pour montrer l'importance de ce document : il prouvait que les siècles n'avaient pas détruit tous les ouvrages de Thierry de Harlem, il en désignait deux d'une manière authentique et nous apprenait le nom de famille du peintre. Nous sommes maintenant plus instruit que Karel Van Mander, puisqu'il l'ignorait et ne connaissait pas non plus ces tableaux. En étudiant l'exécution de l'artiste, on pouvait dès lors lui restituer des panneaux sans signature.

Après ces détails, on trouve dans le manuscrit un second article, signifiant que le 20 mai de la même année la commune de Louvain a fait un autre pacte avec maître Dierick Stuerbout, pour une peinture de 26 pieds de long sur 12 de haut, et pour une seconde, haute de six pieds et large de quatre ; celle-ci devait offrir aux regards le jugement dernier et être payée 500 couronnes. L'auteur ajouta que le tableau orne la salle des échevins, à l'hôtel de ville.

La date que portait le tableau cité par Van Mander, et celle que désigne le manuscrit, prouvent que Stuerbout travailla au moins six années

¹ Le philippus était une petite pièce de monnaie frappée sous le règne de Philippe le Bon, duc de Bourgogne.

dans la grande commune brabançonne. Elle était alors dans toute sa gloire; on venait de terminer son splendide hôtel de ville, ce palais bourgeois plus riche, plus gracieux que les colonnades monotones de l'Égypte et de la Grèce, ayant la forme d'une vaste châsse et fouillé, ciselé comme un morceau d'orfèvrerie. La science y jetait également son éclat : fondée depuis peu, l'université, comme l'astre nocturne qui s'élève au milieu d'un beau ciel, répandait une lumière croissante. Aidé par de telles circonstances, il est probable que Stuerbout fonda une école à Louvain; chez un peuple artiste, un exemple suffit pour éveiller les talents. Ces gloires lointaines ont pâli d'abord, puis se sont à jamais éteintes sous la brume des siècles. Vasari compte parmi les disciples des Van Eyck un *Lodovico da Luano* : on a cru qu'il y avait ici erreur de nom, qu'il avait mal entendu le mot *Diderico*, forme italienne du vocable *Thierry, Dirck, Dietrich*, et lui avait substitué l'appellation de *Lodovico*; mais à la fin de son livre il cite *Diric da Lovanio*¹; Louis ne serait-il pas en conséquence un élève jadis fameux de Stuerbout? Un texte inconnu viendra peut-être quelque jour dissiper les ombres qui l'entourent². Un fait singulier, c'est

¹ Tome XI. p. 66, édition de Sienne.

² Cette prédiction vient de se réaliser : on a trouvé tout récemment de nombreux détails sur Thierry Stuerbout et son école. Je n'ai point vu les documents, mais je sais par oui dire qu'ils constatent l'existence de trois Stuerbout. Dirck,

que Guichardin mentionne, comme trois peintres différents, Louis de Louvain, Dirick de Louvain et Dirick de Harlem. Tirez-vous de semblables dillicultés!

S'appuyant sur l'analogie du style, M. Passavant attribue à Stuerbout un petit ouvrage que possède M. Schöff Brentano, de Francfort, et dont le propriétaire a fait l'acquisition à Paris. On y voit l'empereur Auguste, au moment où la Sibylle de Tibur lui prédit la naissance du Christ : les deux personnages se trouvent dans la salle d'un château gothique; plusieurs individus les entourent, leurs respectables figures ont l'air de portraits. Passavant juge du même auteur un beau volet, qui appartient à M. Zanoli, de Cologne. Saint Jean-Baptiste y est représenté sur un fond d'or; la tête a des proportions trop longues, les traits sont dessinés d'une manière ferme, un peu dure. Les ombres tirent sur le brun. Hotho y ajoute une peinture, qui orne la maison de M. François Brentano, à Francfort, et un grand travail suspendu contre un pilier de l'église de Dantzick : il est fractionné en plusieurs compartiments, dont chacun retrace un des péchés que défendent les commandements de

selon ces papiers, travailla pour la commune de Louvain dès l'an 1457; il recevait une pension comme peintre de la ville et mourut dans la cité brabançonne en 1479. Le scribe parle de plusieurs tableaux sur lesquels on n'avait point jusqu'ici de renseignements. J'espère qu'on voudra bien me communiquer les pièces; ailleurs qu'en Belgique, cela ne souffrirait aucun doute.

Dieu. Les faces sont remarquablement longues, les têtes et la composition pleines de vie; quelques paysages ont un charme peu ordinaire. On y lit toutefois des inscriptions allemandes. M. Passavant retrouve aussi la manière de Stuerhout dans les deux volets du musée de Naples, qui figurent Robert de Sicile et le duc Charles de Calabre. Il les eroit d'un élève ou d'un imitateur de ce maître. Son portrait a été gravé par Théodore Galle : en haut de la planche, on lit cette phrase :

Floruit Harlemi, et Lovanii, an. 1462.

Et au bas, ces vers de Lampsonius, déjà imprimés par Karel Van Mander :

Huc et ades, Theodore, tuam quoque Belgica semper
Laude nihil fieta tollet ad astra manum;
Ipsa tuis, rerum genitrix, expressa figuris
Te natura sibi dum timet arte pareni.

« Te voilà présent, Théodore; la Belgique ne cessera d'élever jusqu'aux cieux, par des louanges sincères, l'adresse de ton pinceau; exprimée dans tes ouvrages, la nature, cette mère universelle, a craint que l'art ne te rendit son égal. »

Harlem a encore donné le jour à un ancien artiste, nommé Albert Van Ouwater. Sa mémoire était déjà presque éteinte, au seizième siècle. Karel Van Mander apprit par hasard qu'il avait jadis occupé l'attention des hommes. Il rapporte

lui-même sa découverte en des termes naïfs que nous allons traduire : on verra quelle nuit profonde entourait cette école, moins de cent ans après son déclin. « Tandis que je cherchais la piste des talents les plus vigoureux dans notre art, pour les évoquer sur ce théâtre, selon l'ordre chronologique, des témoins dignes de foi me donnèrent connaissance, à mon grand étonnement, d'un certain Albert Van Ouwater, peintre de Harlem, qui sut de bonne heure manier habilement le coloris à l'huile. Plusieurs faits paraissent insinuer qu'il vivait du temps des Van Eyck ; car un vieillard honorable de l'endroit, peintre aussi, Albert Simonsz raconte, et l'on ne doit point douter de sa parole, qu'il était, il y a soixante ans (nous voici en 1604), élève de son compatriote Jean Mostert, homme alors âgé d'environ 70 ans ; d'où il résulte qu'entre l'époque où vint au monde ledit Mostert et l'époque actuelle, cent trente ans à peu près se sont écoulés. Or, le sieur Simonsz, doué d'une bonne mémoire, affirme avoir entendu dire à Mostert qu'il n'avait jamais connu ni Albert Van Ouwater, ni Gérard de Saint-Jean. Albert florissait avant l'illustre peintre Gérard de Saint-Jean, son disciple ; je laisse donc le lecteur juger combien la peinture à l'huile fut anciennement pratiquée dans la ville de Harlem. » Depuis la mort du chroniqueur, nul texte retrouvé n'a éclairci l'histoire d'Albert Van Ouwater ; nous ne possédons que les renseignements imparfaits contenus dans le *Livre*

des Peintres. Au côté sud du grand autel de l'église principale, à Harlem, on voyait jadis un triptyque de lui, appelé *l'autel romain*, parce que les fidèles qui avaient été à Rome en pèlerinage l'avaient commandé et payé. Sur le panneau du milieu étaient peints les apôtres Pierre et Paul, de grandeur naturelle. Le devant du massif, où le prêtre dit la messe, était occupé par un beau paysage, dans lequel les pèlerins marchaient, se reposaient, mangeaient et buvaient. Albert rendait avec une extrême délicatesse les figures, les mains, les pieds, les costumes et les sites champêtres. A ce propos, les artistes les plus âgés de Harlem soutenaient que la meilleure manière de retracer la campagne avait été découverte chez eux : ils parlaient ainsi du temps de Karel, avant la naissance des grands paysagistes qui ont illustré cette école. Si leur assertion était vraie, il faudrait joindre à Pate-niers, à Henri de Bles, ou même placer avant eux les peintres hollandais qui méritèrent ce brillant éloge. Leurs noms, malheureusement, sont inconnus, celui de Van Ouwater excepté. On admirait autrefois dans sa ville natale une résurrection de Lazare, tableau de fortes dimensions, principalement en hauteur : après le siège et la conquête de la ville, les Espagnols l'enlevèrent clandestinement, ainsi que beaucoup d'autres morceaux précieux, et l'expédièrent en Espagne. Les nus étaient exécutés d'une manière fort habile pour le temps. Le miracle s'opérait sous les voûtes d'un édifice,

dont les piliers et les accessoires étaient relativement trop petits : d'un côté, on apercevait les disciples du Christ, et en face la tourbe juive; entre les colonnes se montraient de charmantes jeunes filles, et derrière celles-là d'autres encore, simples spectatrices du prodige. Cette composition était si belle que Heemskerk l'allait souvent admirer, sans jamais pouvoir rassasier sa vue, et comme le propriétaire était son élève, il lui disait : « Mon fils, de quoi se nourrissaient donc ces vieux maîtres? » voulant exprimer par là qu'ils ne ressemblaient guère à la foule des artistes, qu'ils mettaient dans leurs travaux un soin et une patience incroyables. Il existait au seizième siècle une copie de cet ouvrage, qui est probablement détruite, aussi bien que l'original; c'était une simple esquisse, selon le témoignage de Karel Van Mander.

Ce peintre eut pour disciple, comme on l'a vu, Gérard de St.-Jean. Il prit fort jeune les leçons d'Albert et devint plus tard son égal sous quelques rapports, mais ne le surpassa jamais en vigueur, ni pour l'ordonnance des plans, la beauté des figures, l'expression et les idées ingénieuses. Il habitait le cloître des chevaliers de saint Jean à Harlem, et c'est de là que lui vint son surnom, mais il n'entra point dans cet ordre militaire. Il peignit seulement pour le maître-autel de l'église un tableau d'une grande hauteur et d'un excellent travail, où l'on admirait le crucifiement de Jésus. Il orna aussi les deux vantaux, qui n'étaient pas

d'une moins forte dimension. Une aile et le morceau du milieu furent anéantis pendant le siège et la prise de la ville : l'autre aile échappa au désastre; on l'avait depuis lors sciée en deux parties dans le sens de l'épaisseur et avait ainsi formé deux tableaux, qui se trouvaient chez le commandeur. Sur l'un, constituant jadis la face externe, se déployait un miracle; sur l'autre on voyait une descente de croix, où Jésus était couché de toute sa longueur. L'artiste avait prodigieusement bien rendu l'affliction des apôtres, de Marie Madeleine et de Marie Salomé : la Vierge, dans une posture languissante, paraissait de même éprouver une douleur immense, et presque tous les artistes s'étonnaient de la parfaite vérité qui distinguait cette production. Hors de Harlem, chez les moines réguliers, on admirait aussi une œuvre de Gérard; mais elle fut détruite pendant la guerre ou par les Iconoclastes. Un tableau placé dans la grande église de cette ville et représentant l'église même, peinte avec beaucoup de force et de charme, a également cessé d'être. Gérard ne multiplia point ses créations : il mourut âgé de vingt-huit ans.

Le volet scié en deux existe encore : c'est un des morceaux les plus rares que possède la galerie de Vienne. Dans la descente de croix, saint Jean soutient la Vierge en pleurs; Marie Madeleine, Marie Salomé, deux autres femmes, Joseph d'Arimathie et Nicodème sont assis près du corps de Jésus. Dans le lointain, la croix du Dieu martyr

se dresse sur le Golgotha : un des larrons est encore attaché à la sienne, tandis qu'on jette l'autre dans une fosse. Un homme couvert d'une chape noire, sans doute un portrait, se tient derrière le groupe principal. Les attitudes sont faciles, les ombres des carnations un peu brunes. L'autre fragment expose l'histoire des restes du Précurseur : au second plan, on ensevelit son corps, sous les yeux de Jésus ; au premier, Julien l'Apostat les fait exhumer, brûler, puis ordonne que l'on en jette les cendres au vent. Plus loin, dans le fond, des prêtres apportent à Saint-Jean d'Acre, demeure des chevaliers hospitaliers, quelques reliques de leur patron, comme cela eut effectivement lieu durant l'année 1252. Les tableaux ont juste la même hauteur et la même largeur ¹, ainsi qu'il devait être. Mais ils ne sont pas, à beaucoup près, de grande dimension, nouveau fait qui prouve l'inexactitude de Karel Van Mander. Une harmonie à la fois vigoureuse et bien ménagée caractérise la couleur ; le paysage et les fabriques ont des teintes brunes. Les chevaliers de Saint-Jean paraissent être des portraits ; les fossoyeurs sont peints avec une réalité sans noblesse. Lorsqu'il vit ces panneaux, Albert Dürer s'écria plein d'enthousiasme : « En vérité, il était déjà peintre dans le sein de sa mère ! »

¹ 5 décimètres 6 centimètres de hauteur, 4 décimètres 5 centimètres de largeur.

Les deux portions du volet furent données, en 1655, au roi d'Angleterre, Charles I^{er}, par l'ambassadeur de Hollande, comme le témoigne une inscription en vieille écriture, attachée au second tableau et tracée peut-être par Van Doort. On sait que le duc Léopold Guillaume, gouverneur des Pays-Bas autrichiens, acquit plusieurs tableaux provenant de la galerie de Charles I^{er}, et ceux-ci étaient apparemment du nombre. On les aura ensuite transportés de Belgique en Allemagne. On ne connaît de Gérard que ces deux morceaux ¹.

L'analogie de ces peintures avec une autre peinture de Vienne a fait supposer que celle-ci était due au talent d'Albert van Ouwater. Elle nous met également sous les yeux la Descente de croix : on y trouve la même composition et les mêmes personnages, sauf l'homme revêtu d'une cape noire et les deux larrons ; tous trois sont absents du tableau d'Albert. Des formes plus allongées, des bouches plus grandes, un ton plus clair et plus doux dans les ombres de la carnation, distinguent ce tableau de ceux des Van Eyck. L'expression, le fini du travail, la justesse du dessin égalent l'auteur à Jean de Bruges. La similitude et la supériorité de la manière, comparativement aux productions de

¹ « Il n'est pas probable que le Repos de la Sainte Famille, dans la collection Boisserée, et un autre tableau figurant le même sujet, dans la galerie du Belvédère, viennent de ce maître, quoiqu'ils lui soient attribués ; la manière en est plus molle et toute différente. » Passavant, *Kunstblatt*.

Gérard, sont les motifs sur lesquels on s'appuie pour déclarer que cet ouvrage a été peint par son maître. On a cru voir une ressemblance d'exécution plus fidèle encore entre cette image et le célèbre Jugement dernier de Dantzick. Passavant le regarde donc aussi comme d'Albert van Ouwater. D'autres ont pensé qu'il était de Hugo van der Goes; mais il a toujours porté le nom de Van Eyck, et les arguments que nous avons traduits ailleurs prouvent qu'on doit le croire exécuté par son pinceau.

Hotho juge comme pouvant être d'Albert une peinture qui orne le musée de Berlin : on l'attribuait jadis faussement à Hemling et on l'a classée depuis, avec aussi peu de justesse, parmi les plus anciennes créations de Mabuse. Elle est tellement supérieure aux ouvrages de ce dernier pour le sentiment et la profonde invention, qu'après avoir imaginé, après avoir exécuté d'une manière si complète, dans le style des Van Eyck, un tableau où se révèlent d'ailleurs une extrême patience et une longue habitude de leurs procédés, l'auteur n'aurait pu suivre les traces de Michel-Ange et de Leonardo. Il faut dire en outre qu'il ne ressemble nullement aux peintures connues de Jean Gossart.

Au milieu de l'image, sur le premier plan, s'élève la haute croix de Jésus, un peu inclinée. Le Sauveur a un corps long et maigre, où ressortent les os et les muscles, et où l'on pourrait nombrer les côtes : le dessin est juste et vrai, la tête penchée d'une belle forme, le nez long et mince,

la bouche exprime la douleur et les arcades sourcilières sont très-gracieuses. Le Christ regarde d'un air doux et affligé les siens qui se lamentent. Au pied même de l'instrument fatal on voit Madeleine, à genoux et se tordant les mains : Marie et Saint-Jean se tiennent sur la droite. Tous les trois contemplent Jésus à travers leurs larmes ; ils ouvrent la bouche, sans que leurs lèvres tremblantes puissent articuler une parole. Auprès de ce groupe, deux saintes femmes sont également plongées dans une muette désolation ; l'une est en prière et l'autre essuie ses pleurs. A gauche, le chef converti s'entretient avec des soldats. Sur le devant, on aperçoit des crânes et des ossements que ronge un chien avide. Sur le second plan, Jérusalem s'étale au milieu de vertes collines, fourmillante d'églises, de monastères, de maisons, de tourelles ; une multitude diversement agitée sort des portes, d'autres citadins reviennent du Golgotha. Derrière les collines se dressent de hautes montagnes bleues. De sombres nuages enveloppent la partie la plus élevée du ciel ; des rayons les traversent et sont délicatement répandus çà et là, sur le paysage.

La disposition des groupes est on ne peut plus simple ; l'artiste a juxtaposé tranquillement les personnages, mais non point sans adresse, ni sans établir de corrélation entr'eux. Les gestes et les postures ne manquent pas de facilité : les mains se distinguent par leurs formes vraies et leur air vivant. Le caractère des physionomies est complé-

tement individuel, plutôt doux que vigoureux, plutôt animé que tragique. On ne remarque point dans les vêtements ces plis durs, anguleux, brisés, qui déparent les costumes de l'époque et ceux du seizième siècle; ils ne présentent néanmoins aucune trace d'imitation italiennne. Le peintre a varié toutes ses carnations : des nuances différentes sont employées pour chaque tête. La couleur n'a pas en général l'éclat et la force des Van Eyck; elle n'a pas non plus l'harmonieuse vivacité que l'on admire chez leurs disciples. Un trait particulier signale le paysage : c'est un effort évident pour reproduire la perspective aérienne, une fusion et une dégradation des couleurs si parfaites, qu'on ne trouve rien de mieux dans les tableaux de Rogier Van der Weyden. On ne croirait plus voir une peinture du quinzième siècle; et cependant la profondeur intime de la conception, la fermeté du travail, le soin merveilleux de l'exécution, la manière en même temps précise et douce avec laquelle tous les détails sont rendus, prouvent que l'auteur appartenait à l'école de Bruges; la tendance qu'il révèle a dû lui être spéciale; il ouvrit le chemin où Paul Bril et d'autres grands hommes marchèrent plus tard derrière lui. Voilà le motif qui détermine le critique de Berlin à lui attribuer ce morceau.

On présume aussi qu'il a fait une descente de croix, jadis en la possession du chanoine Wallraf, maintenant placée à Cologne dans le musée de la

ville. Elle offre tous les caractères du style des Van Eyck, seulement le coloris est très-clair; il l'est même à un tel point que les carnations paraissent privées d'ombres. Les nus maigres et raides ne charment point les yeux. Sur le fût de la croix, brillent ces lettres OWA; le reste de l'inscription est caché. Le tableau n'a pas, à beaucoup près, la même valeur que celui de Dantzick.

Ces peintres dont le temps a submergé la gloire, et dont nous aurions voulu arracher les débris aux mers profondes qui les roulent dans les ténèbres, engendrèrent de leur vivant une foule d'imitateurs. On trouve encore de nombreux ouvrages, datant de cette époque; travaux accessoires, productions médiocres, faibles restes d'une splendeur évanouie, mais attestant que le goût des arts s'était alors répandu par toute la Belgique. On voit dans le musée de Bruxelles une quantité de ces ébauches mal réussies. Elles donnent un nouveau lustre au talent des hommes supérieurs et montrent quelle distance les séparait de la tourbe commune. Les types en sont mal choisis, les expressions mal rendues, les poses forcées, les couleurs mauvaises, l'ensemble dénué de charme; des tons criards s'y heurtent et blessent la vue. La puissance harmonieuse du génie ne les a pas fécondées. Une centaine de peintres furent employés par Charles le Téméraire, en 1468, pour les décorations de ses noces, faites à Bruges. On les appela de Tournay, de Bruxelles, d'Anvers, du Hai-

naut, de Cambray, d'Arras, de Valenciennes, de Douay, de Louvain et d'Ypres. Comme Hugo Van der Goes se trouva dans le nombre, mêlé, confondu avec les autres, comme d'ailleurs il s'agissait du prince souverain des Pays-Bas, comme on les faisait venir exprès, on doit croire que ce n'étaient pas de simples barbouilleurs. On possède maintenant leurs noms, mais qui sait s'il existe encore de leurs ouvrages? Nulle recherche n'a été entreprise à cet égard. Peut-être cependant produirait-elle des résultats. Si j'en ne me trompe, j'ai moi-même découvert un tableau signé par l'un d'eux. Il embellit le musée d'Anvers et forme trois compartiments. Sur celui du milieu, on voit Jésus qui porte sa croix; celle-ci n'a que trois branches. La figure du Christ est laide, mal peinte et mal dessinée. Sainte Véronique se tient debout devant lui, prête à lui essuyer la face; elle ne vaut pas mieux sous le rapport de l'exécution. Les persécuteurs ont des têtes bizarres, qui ne laissent pas d'être expressives : un d'entr'eux surtout fixe l'attention; armé d'une lourde trique et d'un marteau, coiffé d'un bonnet jaune, ayant une barbe rousse, portant une culotte déchirée au genou gauche, il étonne par son air fantasque. Derrière Jésus un héraut sonne de la trompette. Le terrain est presque nu, presque entièrement dépouillé d'herbe et de fleurs. Au milieu des roches qui dominant la procession douloureuse, végètent des buissons où deux merles s'agacent. Le deuxième plan nous montre la fuite

en Égypte : une idole tombe de son piédestal ou plutôt de sa colonne, à l'approche des saints personnages. Le compartiment de droite figure la Présentation au temple ou la Purification de la Vierge. Les têtes sont l'œuvre d'un homme médiocre ; l'église est assez belle et la lumière s'y introduit bien par les hautes fenêtres. Sur le compartiment de gauche, Jésus enseigne les docteurs, abrité sous un dais en forme de tente. Le monument révèle aussi plus d'adresse que les personnages.

L'étiquette de ce tableau porte le nom de Jan Van der Meire. Il est pourtant signé, mais on ne s'en est point aperçu. Au bas du premier panneau se trouve une L ; en haut du second un V ; au bas du même un D ; sur le troisième, on remarque une lettre dont la forme n'est pas très-précise, mais qui doit être une R. L'écriture gothique jette souvent le lecteur dans l'embarras. D'une autre part, la liste des peintres qui ont travaillé pour Charles le Téméraire, mentionne un Liévin de Raem ou Van der Raem. Ces quatre signes alphabétiques formant les quatre initiales de son nom, il est probable qu'il a exécuté le tableau.

Nous avons fini notre voyage au milieu des catacombes ; un rayon du jour s'y glisse, Hemling nous appelle au dehors ; il est temps de quitter la poussière des victimes, les funèbres demeures de l'oubli, pour revoir le soleil et admirer les monuments des triomphateurs.

CHAPITRE VIII.

Jean Hemling.

Description de l'hôpital Saint-Jean. — Comment faut-il nommer Hemling? — Obscurité de sa biographie. — Traditions qui le concernent. — Durée probable de son existence. — Archives délaissées de Bruges.

Quand on approche de Bruges, on remarque une haute tour d'un aspect guerrier, qui domine les toits de la ville et semble plutôt le donjon d'une forteresse que le clocher d'une église. C'est pourtant celui de Notre-Dame. Ni statues, ni moulures, ni broderies de pierre n'enjolivent sa masse imposante. Il dresse fièrement ses lourdes murailles, graves comme la pensée d'un autre monde, nues et tristes comme l'extérieur d'une prison. Des nuées de corbeaux volent alentour, jetant leur

cri sonore et bref, ou se posent sur le faite ainsi qu'une rangée d'oiseaux mystiques. Le soleil du Nord blanchit l'édifice de sa pâle lumière, l'horizon brumeux des Pays-Bas en fait saillir les vives arêtes. Du haut de la tour on découvre au loin les flots de l'Océan qui moutonne, de l'Océan qu'elle paraît braver. Ce tableau vous inspire malgré vous de poétiques sentiments et vous plonge dans de sévères méditations.

Près de la pieuse retraite, à l'ombre même du clocher, s'élève un autre asile que gouverne et protège aussi la parole de Dieu. Il porte le nom d'hôpital Saint-Jean. On ignore en quel siècle il a été fondé, mais il existait déjà au douzième. Vers l'année 1397, les moines adoptèrent la règle de saint Augustin. Consacrés par leurs vœux au soulagement des douleurs humaines, l'acte de fondation leur prescrivait néanmoins de ne recevoir que les personnes de Bruges et de Maldegheem. Des religieuses ont depuis longtemps pris leur place au chevet de la souffrance et lui murmurent de consolantes réflexions; le bâtiment n'a point changé. C'est une demeure gothique, surmontée de pignons, pourvue de tarasques, admettant la lumière par des fenêtres ogivales. Les malades y attendent la fin de leurs tourments sous des voûtes en arc pointu. Un préau tranquille, de frais tilleuls, une pièce d'eau solitaire où naviguent les canards, remplissent l'espace entre les corps-de-logis. Un petit nombre de convalescents y pren-

nent l'air pendant les beaux jours, pleins de cette mélancolie douce et profonde que les angoisses passées laissent derrière elles, qu'alimente la faiblesse de tous les organes et que l'espérance égaye de ses visions magiques.

Lorsqu'on entre dans cette cour, on aperçoit sur la gauche une construction isolée, qui renferme une salle peu étendue. Là se trouve la fameuse chaise de sainte Ursule, là rayonnent d'autres chefs-d'œuvre également produits par Hemling. Soigneusement gardés depuis quatre siècles, brillants de tout leur éclat primitif, leur grâce enchante soudain le voyageur et le transporte dans les temps qui ne sont plus. Il remonte le cours du fleuve éternel, débarque loin de notre époque au milieu d'autres générations, d'autres monuments, sur une grève que l'humanité a fuie pour toujours. Les types, les mœurs, les costumes, les passions, les croyances, immobilisés sous le pinceau de l'artiste, semblent devenus éternels comme la nature. Une lumière douce et tendre éclaire les tableaux, un silence profond règne autour du spectateur; les murmures qui viennent du dehors secondent sa poétique émotion : le vent soupire en effleurant les croisées, l'hirondelle babille en effleurant les toitures, la cité gronde au loin comme une rivière des montagnes; ces bruits se mêlent dans la pensée avec les formes qu'elle évoque et, sous l'empire de son illusion, elle se figure entendre la voix des anciens jours.

Pourquoi ces tableaux appartiennent-ils à un hospice et quel est le peintre dont ils honorent le génie? Demande inévitable, importune, qui chagrine l'historien, car il ne peut y répondre d'une manière satisfaisante. La nue envieuse, qui nous a caché jusqu'ici tant de maîtres flamands, s'abaisse sur le front de Hemling et nous dérobe presque tous les souvenirs de son existence. Un impénétrable mystère l'environne : on connaît, on admire son talent, mais on ne sait rien de ses aventures, ou l'on en sait peu de chose ; quelques traditions vagues forment son histoire. Son nom même est un sujet de dispute. Les uns veulent qu'il s'appelle Hemling, d'autres Memling, les derniers Memmelinck ; les arguments pour et contre étant d'égale force, la question nous semble impossible à résoudre. Nous choisissons le mot le plus doux, le plus significatif : *Hemling*, dans les langues germaniques, désigne quelque chose de céleste, un habitant de l'immortel royaume ; ce sens convient à l'artiste grave et pensif, noble et charmant, qui promène sur le monde un regard si poétique, l'enveloppe de nuances si fraîches, anime ses personnages d'une piété si délicate et semble avoir peint en écoutant le luth harmonieux des anges.

Hemling doit être né vers 1450, dans la ville de Bruges ; son plus ancien tableau portait la date de 1450 ¹. S'il ne travailla point près de Jean Van

¹ Descamps l'a seul fait naître à Damme, de sa propre au-

Eyck et eut pour maître unique le fameux Rogier, il dut voir bien des fois le créateur de la peinture néerlandaise, soit au milieu des rues de la cité populeuse, soit dans la retraite où le visitait l'inspiration. Il assista, selon toute probabilité, à ses funérailles, sous les voûtes de l'église Saint-Donat; une foule émue entourait l'humble cercueil de l'artiste, l'orgue éclatait en gémissements, faisait retentir les nefs de ses désolations sublimes, et les prêtres, célébrant l'office des morts, chantaient ces belles paroles : « Que ce qui vient de la terre retourne à la terre; que ce qui vient de Dieu retourne à Dieu ! » L'âme sensible de Hemling ne fut pas la moins agitée durant cette lugubre cérémonie : les espérances chrétiennes mêlèrent heureusement quelque douceur à l'amertume de ses regrets. On présume qu'il suivit Rogier Van der Weyden au delà des Alpes : les chevaux antiques le frappèrent d'étonnement, et il les copia dans ses ouvrages. On y trouve une reproduction du Colisée, ainsi que d'autres monuments romains de sculpture et d'architecture. Ce fut alors vraisemblablement qu'il exécuta le célèbre manuscrit de la bibliothèque Saint-Marc, dont nous avons déjà parlé plusieurs fois. Dans la première moitié du seizième siècle, il appartenait à un certain cardinal Grimano, qui l'avait acheté

torité. Il était de Bruges ou de Maldeghem, puisqu'il fut reçu dans l'hôpital Saint-Jean; Karel Van Mander lui assigne d'ailleurs le premier endroit pour patric.

d'un Silicien nommé Antoine, pour la somme alors très-importante de cinq cents sequins. Il le légua en mourant à son neveu Marino, patriarche d'Aquilée, mais stipula qu'après lui cette noble succession reviendrait à l'État et serait placée dans le trésor. L'héritier de Marino, le patriarche Jean Grimaldi, obtint pourtant la permission de garder le volume pendant toute son existence et ne le délivra au grand conseil que peu de jours avant de quitter ce monde : il l'avait enfermé dans un coffre d'ébène richement orné de pierres précieuses. On le conserva longtemps à la bibliothèque Saint-Marc avec un soin extraordinaire; on le porta ensuite au trésor de l'église du même nom, où il se trouve actuellement.

C'est un petit in-folio du meilleur parchemin. Toutes les grandes lettres sont plus ou moins revêtues d'or, embellies de figures; toutes les marges latérales contiennent de merveilleuses arabesques, guirlandes de fleurs et de fruits, oiseaux, papillons et autres objets. Quelques feuilles, marquant les divisions de l'ouvrage, sont entièrement couvertes de miniatures, qui représentent des sujets tirés de la vie des saints : au commencement on voit les douze mois, parmi lesquels brille spécialement Février. Les têtes, les édifices, les paysages ont un caractère évidemment néerlandais, et la composition, le dessin, l'expression des tableaux historiques font naître une surprise d'autant plus grande que l'échelle en est plus restreinte. D'après

le voyageur anonyme. cent vingt-cinq de ces miniatures ont été faites par Gérard de Gand, ou pour mieux dire Gérard van der Meire, un nombre égal par Liévin d'Anvers, nommé habituellement Liévin de Witte, et..... par Hemling: les années ont rendu le chiffre illisible dans le manuscrit.

Pour revenir à Bruges, comme pour aller en Italie, le grand dessinateur traversa la France; il n'osa point se risquer au milieu des Alpes, dont le passage était alors bien plus difficile, bien plus périlleux qu'à présent. Aussi, quand il les figura sur la châsse de sainte Ursule, les peignit-il comme un homme qui ne les avait point vues.

Il fit une autre excursion et visita les bords du Rhin. Les paysages de cette éclatante vallée séduisirent son imagination; il erra plein d'enthousiasme au bord des flots limpides, où se joue la fée de Lurley, où deux chaînes de collines projettent leur ombre et mirent leurs têtes couronnées de vignobles. Il refléta aussi leur image dans ses tableaux. Cologne, la ville sainte, la ville des arts, primitif berceau de l'idéal chrétien dans la peinture, forêt de clochers romans, de tours gothiques, nid de légendes merveilleuses, qui planent au-dessus comme des troupes de colombes, la ville des rois mages et de sainte Ursule en un mot, ne l'étonna, ne le charma pas moins; il l'intronisa au fond de ses perspectives, avec son diadème de flèches et de créneaux. Il y étudia les nobles ouvrages de Guillaume et d'Étienne; lui que la grâce

paraissait avoir doué à sa naissance de dons merveilleux, lui qu'un génie rêveur accompagnait sur tous les chemins, ne put manquer de tomber dans l'extase devant ces douces figures. C'était bien le genre de beauté qu'il aimait, c'était bien le sentiment profond qui agitait son cœur. On eût dit qu'une rosée céleste, une rosée de printemps vivifiait son intelligence et en épanouissait les plus mystérieuses facultés. Il n'oublia jamais cette impression; les liens des écoles flamande et germanique, brisés par le jeune Van Eyck, se renouèrent en lui.

Un manuscrit semble témoigner de son passage au bord du grand fleuve. C'est un livre de prières en latin, de format in-quarto et entièrement analogue à celui que nous avons déjà cité. Il se trouve chez le pasteur Fochem, à Cologne. On pense qu'il était autrefois la propriété de Marie de Médicis, qui mourut dans cette ville. Non-seulement toutes les initiales des chapitres sont couvertes d'or et de peintures, mais on a décoré d'une manière aussi élégante l'intervalle des alinéas. Sur les bords latéraux se déploient des arabesques, formant des bandes aussi longues que les colonnes d'écriture et larges à peu près d'un tiers. Le fond en est d'or mat : sur ce champ brillent des fleurs, des fruits, des oiseaux de tout genre et de capricieux dessins. Au commencement des chapitres et des prières, on admire de grandes scènes historiques, dont la Bible et la vie des saints ont fourni les sujets. La

richesse de l'invention, la grâce et la vérité de l'ordonnance, des têtes, des costumes et des paysages donnent à ces miniatures, qui portent le cachet du style de Hemling, une haute valeur. On ignore le nom des maîtres qui l'ont aidé dans ce travail et l'on ne peut dire quels épisodes sont exclusivement de sa main. Le plus beau de tous figure la descente du Saint-Esprit : la colombe mystique a répandu sur le tableau la lumière et la perfection divines.

Les blondes filles de l'Allemagne ne le trouvèrent pas insensible et ne lui témoignèrent point de haine ; il emporta leur souvenir dans son cœur, il les préféra même à ses compatriotes et reproduisit leur type avec amour.

Son plus ancien tableau connu représentait Isabelle de Portugal ; il avait donc, selon toute apparence, été introduit à la cour de Philippe le Bon et chargé de ce travail ; la princesse avait perdu la fraîcheur de ses beaux jours : vingt-deux ans s'étaient écoulés depuis que le chef de l'école brugeoise avait peint ses traits, alors dans toute leur splendeur. Elle laissa pourtant l'habile néophyte copier une seconde fois son visage, dont le déclin rapide attestait la misère de l'homme. Qu'est-ce que vingt-deux ans, si l'on y réfléchit ? Une vague dans l'abîme sans limite de l'éternité. Ce court espace suffit néanmoins pour épuiser l'âme et pour flétrir le corps : il embrasse toutes les années fécondes de la vie, toute notre existence morale ; et

cependant combien de fois, voulant encore l'abréger, ne répétons-nous pas avec amertume : « Seigneur, Seigneur, éloignez de moi ce calice ! »

La maison de Bourgogne allait aussi bientôt pencher vers sa ruine. Au prudent et sage Philippe le Bon succéda l'aveugle et entrépide Charles le Téméraire. Ce prince malheureux s'offre à moi comme un poète détourné de sa route. Les nobles instincts, signes de la grandeur humaine, que l'on ne trouve pas chez Louis XI, le cauteleux et perfide monarque, on les trouve dans son antagoniste. Jeune, il aimait la vue de l'Océan ; il se promenait avec délices sur les plages abandonnées, rêvant au murmure des flots et de la brise : la divine image de l'infini exaltait son âme héroïque. Les pêcheurs le voyaient fréquemment suivre les digues, plein de secrètes pensées. Pour se livrer sans trouble à ses lectures favorites, il s'était fait construire une haute tour à Gorcum. Là, en présence du Wahal, qui est large vers cet endroit comme un bras de mer, il dévorait les histoires des preux, les anciens romans de chevalerie. Dans ses études il avait montré une grande facilité ; il était alors doux et courtois, parce que son intelligence n'avait pas encore une force exubérante ; maintenant il s'enivrait d'idéal et de contemplation ; des abîmes de l'esprit son regard se portait sur les abîmes de l'immensité. A ses rêves, il mêlait de pieux sentiments, une dévotion particulière pour la Vierge. On remarquait, dit

un de ses historiens, qu'il avait les yeux angéliquement clairs.

Plus tard, lorsqu'il vit les montagnes, il s'éprit d'elles. C'était un autre infini. Son imagination se plaisait à suivre dans les nuages et dans l'azur illimité du ciel leurs blancs pitons, leurs coupoles étincelantes. La taille colossale, les formes majestueuses qu'elles déployaient s'accordaient bien avec son enthousiasme et l'élan de son cœur. La musique devait aussi le charmer : la vague et douce magie des sons calme et endort les âmes trop fortes. Quand Luther ne pouvait plus maîtriser son agitation, il prenait sa flûte; il en tirait une harmonie suave et tranquille, dont les notes apaisaient l'orage de sa pensée. Charles le Téméraire avait besoin de cette placide influence. Il se laissait naïvement bercer par de mélodieux accords et la tempête se taisait dans sa poitrine.

Ses organes matériels étaient aussi robustes que son esprit. Il avait les bras forts, les mains longues, les jambes solides, les reins vigoureux : il terrassait les jouteurs les plus rudes et semblait infatigable. Il parlait avec faconde, pouvait discourir très-longtemps et luttait en ferme champion dans les combats de la logique.

Un homme ainsi constitué devait être naturellement brave. D'où la crainte lui serait-elle venue? Il était plus propre à défier le péril qu'à l'éviter. Aussi ne donna-t-il jamais aucun indice de peur; il méprisait la mort et se serait écrié, comme César

dans Shakespeare : « Le danger me connaît bien et sait que je suis plus dangereux que lui ; nous sommes deux lions nés le même jour, mais je suis le plus vieux et le plus terrible. »

L'amour de l'ordre, de la justice, devait également faire partie d'un semblable caractère. Aussitôt que le vieux duc fut mort, il changea le train de sa joyeuse maison « Plus de grande table commune, dit M. Michelet, où les officiers et les seigneurs mangeaient avec le maître. Il les divisa et parqua en tables différentes, d'où, le repas fini, on les faisait défiler devant le prince, qui notait les absents ; l'absent perdait les gages d'un jour. Nul homme plus exact, plus laborieux, etc. » Il était grand légiste : ces règles de la conduite humaine que la pensée découvre, approfondit et montre comme nécessaires, il voulait qu'on les suivit strictement ; il n'admettait ni déviations, ni modifications. Les termes moyens conviennent aux faibles : la multitude pour lui plaire devait subir entièrement et rigoureusement le joug du droit. Ici, de même qu'en toute chose, il tombait dans l'excès. Son intelligence roide et inflexible était aussi téméraire que sa bravoure. De là son extrême irritabilité : la résistance, les délais, l'incertitude, le manque de réussite le choquaient personnellement ; ils blessaient le fond même de sa nature audacieuse, vaillante et despotique. Pourquoi les événements ne lui eussent-ils point obéi comme des vassaux ? Il ordonne et tout lui

semble possible, tout, excepté le naufrage de ses plans. Si donc il rencontre une velléité d'opposition et que la lutte se prolonge, il entrera dans des colères formidables; il châtiara ses adversaires plutôt en impies qu'en rebelles. L'impatience et l'orgueil le pousseront à la cruauté.

Voyez-le après ses défaites, vous le jugerez par sa contenance. Durant le siège de Neuss, de cette petite ville, le courage obstiné des habitants le met hors de lui. Dans sa fureur, il ne veut plus prendre aucun repos; il dort tout armé sur sa chaise, augmentant ainsi son exaspération. Il n'oublie qu'une seule chose, l'emploi des moyens habiles, qui amènent le succès et doublent les forces. Sa volonté est si ferme, si impérieuse, qu'elle ne calcule pas : il semble que tout doive fléchir devant une puissance de ce genre. Mais, par son excès même, elle devient dangereuse; une fougue tellement hyperbolique aveugle et désarme le malheureux prince : il fond sur les obstacles, non pas comme la mer qui ébranle et entraîne les rochers, mais comme le matelot poussé par la vague, qui se brise contre les falaises.

Après la bataille de Granson, retiré à Lausanne, il éprouve d'incroyables tortures. Son inaction forcée, la honte, la soif de la vengeance le percent de mille dards. Il ne se tenait pas « dans la ville, mais dans son camp, sur la hauteur qui regarde le lac et les Alpes. Seul et farouche, il laissait sa barbe longue; il avait dit qu'il ne la couperait pas,

jusqu'à ce qu'il eût revu le visage des Suisses. A peine s'il laissait approcher son médecin, Angelo Catto. La bonne duchesse de Savoie vint pour le consoler; elle fit venir de la soie de chez elle pour le rhabiller; il était resté déchiré, en désordre et tel que Granson l'avait fait.» A la suite de Morat, ce fut un désespoir sans bornes. Comment supporter une déroute si complète? Lui, le brave des braves, le maître impérieux, l'âme chevaleresque et poétique, il avait fui, couru ventre à terre! Tout lui avait échappé, l'honneur, la puissance, la victoire! Le monde riait, ses ennemis triomphaient. Pour ces esprits hautains, fléchir c'est mourir. Une cécité morale le frappe, le vertige le saisit : encore un peu de temps, et il expire d'une façon lamentable, victime de son exagération enthousiaste et de sa maladresse héroïque.

Les goûts élevés de Charles le Téméraire, son éducation brillante, son amour du faste l'excitaient à encourager les arts. Il fit faire un grand nombre de manuscrits somptueusement ornés, que possède la bibliothèque de Bourgogne. Après Granson et Morat, les Suisses en trouvèrent de magnifiques dans sa tente : les personnes qui visitent Berne les admirent encore. Sa véhémence préparait le malheur des Pays-Bas et la chute de l'école brugeoise, qui dépérit avec la Néerlande, mais pendant son règne il ne la laissa point sans protection. Il est à croire que Hemling fut un de ses peintres officiels; il l'emmena dans ses guerres, où le suivait pres-

que toute sa maison ¹. L'artiste pieux assista, le 5 janvier 1477, à la bataille de Nancy, et fut obligé comme les autres de prendre la fuite, sur les champs couverts de neige.

Or, peu de temps après cette cruelle déroute, un homme d'un certain âge entra à Bruges par la porte qui mène vers Damme. Il était pâle et chemina avec lenteur; une maladie semblait épuiser ses forces, son costume déchiré annonçait la misère. Un blanc tapis cachait le sol des rues et les toits des maisons; un ciel obscur se déroulait sur la ville, et la bise gémissait tristement dans les carrefours. Il s'arrêtait de loin en loin, comme pris de défaillance, puis continuait sa marche. Ses amis ne le reconnaissaient plus, ou, le voyant malheureux, se détournaient de lui. Que faire? quel gîte choisir? quel charitable cœur implorer? De tous les sentiments, la compassion et l'amour de la justice sont les plus débiles : malheur à celui qui n'a pas d'autres soutiens, ni d'autre espérance! L'infortuné se dirigea donc vers l'hôpital, cet asile

¹ « Sa tente était entourée de quatre cents autres, où logeaient tous les seigneurs de sa cour et les serviteurs de sa maison. Au dehors brillait l'écusson de ses armes, orné de perles et de pierreries; le dedans était tendu de velours rouge brodé en feuillages d'or et de perles; des fenêtres dont les vitraux étaient enchâssés dans des baguettes d'or, y avaient été ménagées. Le fauteuil où il recevait les ambassadeurs et donnait ses solennelles audiences était d'or massif, etc. » *Histoire des ducs de Bourgogne*, par M. De Barante.

du génie et de la vertu. Il sonna la clochette du monastère Saint-Jean, puis tomba presque évanoui sur une borne. Les religieux le transportèrent dans une de leurs salles, l'examinèrent, virent qu'il souffrait d'une blessure et lui prodiguèrent leurs soins.

Il lutta bien des jours contre la douleur ; mais les mois embaumés revinrent, le printemps chassa devant lui les troupeaux de nuages, qui blanchissaient les plaines du firmament. Le voyageur recouvra peu à peu la santé, il parla de son art, de ses tableaux et l'on reconnut le grand Hemling. Sa figure n'était pas belle : des pommettes saillantes, des lèvres épaisses, une large bouche, un nez trop fort, des sourcils trop relevés, des yeux dont l'axe n'était point tout à fait parallèle constituaient une physionomie lourde et agreste, qui permettait de le prendre pour un manœuvre. Des cheveux sans souplesse encadraient cette tête sans grâce. Un homme très-fin eût seul reconnu dans ses yeux légèrement hagards, dans son air préoccupé, l'abstraction de la rêverie et la profondeur de la pensée ¹.

Dès que Hemling fut assez bien portant pour travailler, il demanda des pinceaux. Le frère Jean Floreins Van der Riist, grand amateur de peinture, se bâta de lui procurer tous les instruments

¹ C'est ainsi que Hemling s'est peint lui-même dans le portrait qui appartient à M. Aders.

nécessaires. D'une main encore mal assurée, le pauvre artiste exécuta la sibylle Zambeth, le plus faible des panneaux conservés dans l'hospice. La tête offre peu d'expression, elle est pleine de mollesse et de langueur, comme il devait l'être lui-même; point de sentiment profond, coloris assez pâle. La pythonisse porte un voile d'une délicate transparence; on dirait ces légères vapeurs que le printemps et l'automne déploient sur les campagnes néerlandaises, et qui prennent des formes si diverses, tantôt enveloppant la terre, où elles dorment immobiles, tantôt soulevées comme une large toile à plusieurs mètres du sol, tantôt obliquement poussées, comme des nuages en miniature, au flanc des bois qu'elles rayent de blanches zones. Hemling sentait son génie et ses forces renaître, pendant que le tableau s'animait sous ses doigts.

En causant avec Jean Floreins, l'idée leur vint de faire une chasse éclatante, pour y déposer les restes de sainte Ursule et de ses compagnes, gardés jusqu'alors dans un vieux reliquaire. On ordonna de la construire et de lui imprimer la forme d'une maison gothique. Le peintre y déroula toute l'histoire des nobles filles, leurs voyages, leur martyre et leur glorification. Accueilli, soigné par les frères, quand il se trouvait malade et sans ressources, il ne voulut point qu'on lui payât son labeur. Les comptes de l'hôpital ne mentionnent que les dépenses de menuiserie et les frais pour la translation des reliques. On n'y parle point d'ar-

gent donné à l'artiste. Cette grande entreprise lui demanda, selon toute vraisemblance, dix-huit mois d'assiduité. Les plus anciens parmi les autres tableaux conservés dans l'édifice portent la date de 1479. L'un représente le mariage mystique de sainte Catherine, l'histoire de saint Jean-Baptiste et celle de saint Jean l'évangéliste : le second nous offre l'adoration des mages. Ces deux travaux furent commandés par Jean Floreins et on doit croire qu'il rétribua Hemling. Sur le premier, l'artiste le plaça derrière sainte Catherine; il a pour vêtement le costume ordinaire des moines de l'hôpital et semble tout joyeux de figurer dans une si belle œuvre : au fond du tableau, il reparait habillé d'une robe noire, exerçant les fonctions de joueur public : des tonneaux l'environnent, une grue s'allonge sur sa tête, celle qu'on employait pour charger et décharger les pièces de vin et de liqueurs; les bâtiments et une tour éloignée indiquent le lieu où s'accomplissait jadis la vérification. Le signe dont le religieux marquait les futailles se trouve en bas du panneau central, près de l'inscription latine. Le cénobite ne fut point oublié dans l'adoration des mages, on l'y voit à genoux, priant avec ferveur. Il était alors âgé de trente-six ans; sa figure annonce un caractère plein de franchise, de bonté, de vivacité. Le grand peintre et cet homme loyal devaient bien s'entendre.

Pendant l'année 1480, il fit pour la chapelle des

Corroyeurs, à Notre-Dame, une répétition du même sujet : Pierre Bultynck, échevin de Bruges, et Catherine Van Ryebeke, sa femme, les donataires, y brillaient dans leurs plus magnifiques atours, enchantés de recevoir un si grand honneur.

Cependant la renommée publiait partout les merveilles de son pinceau. Les moines du couvent de Sithiu, à Saint-Omer, voulurent en posséder quelques-unes. Hemling fut appelé dans la riche abbaye, dont la construction première datait de l'année 648. Anéantie plusieurs fois, brûlée par les hordes septentrionales en 861 et 881, renversée par un tremblement de terre en 894, devenue la proie des flammes en 1020, elle était toujours sortie plus brillante de ses ruines, grâce à la persévérance et au zèle des cénobites. Maintenant ils voulaient orner l'autel principal de leur église, avec un luxe digne du monument et de leur opulence. Hemling fut chargé d'y peindre l'histoire de saint Bertin, fondateur de la maison. Il la déroula tout entière en dix compartiments, dont chacun forme un tableau d'une grande beauté. Jamais sa couleur n'avait été plus chaude, son expression plus suave, ni sa main plus adroite. La majesté, le silence de cette noble demeure l'inspirèrent sans doute ; il errait dans ses moments de loisir sous les ogives du cloître, promenant ses regards sur le vert préau, sur les baies lumineuses qui échantraient l'ombre des avenues, sur la danse des morts qui occupait toutes les murailles. Ses émo-

tions lui furent propices, car il a représenté cette partie du monument avec une puissance, un attrait, une poésie extraordinaires.

Une autre communauté ambitionna la gloire d'employer son talent. Il termina en 1484, pour l'hospice Saint-Julien, l'admirable peinture du musée de Bruges, qui nous met sous les yeux saint Christophe. Il coloria, trois ans plus tard, pour le même hospice, un petit tableau à deux volets, où figurent d'un côté la Vierge, de l'autre Jean Van Nieuwenhoven, qui en paya les frais. La roue du temps, cette machine formidable et impitoyable, ne l'a pas atteint ni broyé comme tant d'autres. Je présume que ce Van Nieuwenhoven fut un second ami, que l'enthousiasme et le respect attachèrent à Hemling.

Que devint-il ensuite? Dans quels lieux la fortune le poussa-t-elle? Demeura-t-il dans sa patrie, ou une brise étrangère souleva-t-elle ses cheveux blancs, sur des grèves jusqu'alors inconnues pour lui? Don Alonzo Pons, secrétaire du roi d'Espagne et de l'Académie Saint-Ferdinand, arriva un jour, tandis qu'il visitait la péninsule ibérique, à la chartreuse de Miraflores, près de Burgos. C'était un pompeux monastère, dont un architecte du nord avait, en 1454, dessiné le plan; celui-ci se nommait Jean de Cologne et avait franchi les Pyrénées à la suite de Don Alonzo, évêque de Carthagène, qui revenait du concile de Bâle. Il dirigea la construction, pendant toute sa vie, et eut pour

successeur Garcias Fernandez de Martienzo, que remplaça son propre fils appelé Simon.

Dans le chœur de l'église, Don Alonzo Pons remarqua sur un autel de très-anciennes peintures, dont la beauté le remplit d'étonnement. L'histoire de saint Jean-Baptiste en avait fourni les divers épisodes. La noblesse des formes et de l'expression, la splendeur du coloris, le soin prodigieux du travail et le bon état des panneaux l'enchantèrent. Il voulut savoir le nom du peintre; il questionna, fit des recherches, et eut bientôt la joie de trouver ce qu'il désirait dans les archives de la maison.

Le peintre Juan Flamenco (Jean le Flamand), y était-il dit, avait commencé ces tableaux en 1496 et les avait terminés en 1499. On lui avait donné le bois et en outre 26,735 maravédís de récompense.

Ce Jean le Flamand ne peut être que Hemling. Nul artiste fameux, excepté lui, ne portait alors dans les Pays-Bas le nom de Jean, nul autre n'était capable de faire naître une admiration aussi vive. Il aimait beaucoup à traiter l'histoire de son patron, et cela par un motif bien naturel. Les éloges de Don Alonzo correspondent à ses qualités. Voilà des raisons suffisantes pour lui attribuer cet ouvrage; mais on a eu tort d'en induire qu'il l'avait exécuté en Espagne, qu'il y avait fini ses jours loin de son pays et dormait ignoré dans le cimetière de la Chartreuse ou de quelque autre édifice. La

gloire de l'école néerlandaise avait alors pénétré fort loin : du temps même des Van Eyck, elle était déjà connue de toute l'Europe. Les artistes commençaient à faire des pèlerinages dans les Pays-Bas et même de longs séjours, afin d'y apprendre les secrets de la peinture. Il y a tout lieu de croire que Martin Schœn y étudia ¹; il est indubitable que Frédérick Herlin et Lucas Cranach s'y formèrent, le premier avant 1462, le second vers 1492. Jean Van Eyck était d'ailleurs allé lui-même en Espagne : on ne peut donc vraiment douter que les mérites des peintres néerlandais y fussent connus. Philippe le Beau venait d'ailleurs d'épouser Jeanne la Folle ² et de nouvelles relations s'établissaient entre les deux pays. Le commerce de Bruges les avait précédées; depuis longtemps maints navires allaient de l'une à l'autre plage. Des artistes de Cologne dirigeaient la construction de la Char treuse: il était impossible qu'ils vécussent dans une entière ignorance du génie de Hemling : les rayons de sa gloire devaient les atteindre plus facilement. Pourquoi les solitaires de Miraflores n'eussent-ils point chargé un négociant espagnol de demander au grand Brugeois les peintures qu'ils désiraient placer dans leur église? Il y avait déjà un demi-siècle et plus qu'on transportait les œuvres flamandes en Italie. Selon l'usage de l'époque, ils fournirent les panneaux, subvinrent aux frais

¹ Il mourut en 1488.

² En 1496.

d'exécution et payèrent le labeur de l'artiste. Une galiote prit à bord les radienses images. L'auteur ne pouvait alors compter moins de soixante-six ans. Croit-on que cet âge lui permit de braver les fatigues de la mer, les dangers de toute sorte qui menaçaient alors les voyageurs, et les effets d'un changement de température, effets mortels quand la vieillesse vous ordonne la prudence et l'immobilité?

Une preuve matérielle anéantit d'ailleurs cette hypothèse : c'est le charmant diptyque du musée d'Anvers. Une des faces extérieures nous montre Jésus debout, tenant de la main gauche les Évangiles et bénissant le monde de la droite. Sur l'estrade qui le porte, on lit d'une manière distincte 1499. Le second revers offre au spectateur l'abbé du couvent des Dunes, à Bruges, qui fit exécuter la peinture. Elle est restée dans le monastère même jusqu'à notre époque, et M. Van Ertborn l'acquit des anciens moines en 1829. Pour tracer l'image du supérieur, il fallait que Hemling fût dans la ville de Bruges, et conséquemment il n'habitait point l'Espagne. Je doute fort, au surplus, que ce soit là son dernier ouvrage. Une des faces internes représente la Vierge au milieu d'une église gothique. Rien de plus doux et de plus frais que le groupe de la noble Mère et du Sauveur des hommes, rien de plus admirable que le monument déployé autour d'elle. La perspective en est si bien faite, il y a tant de justesse dans les proportions,

la lumière pénètre si bien par les hautes croisées, l'édifice a un air si calme, si noble, si religieux, qu'il vous semble y entrer pendant qu'on l'examine et qu'on éprouve une pieuse émotion, un désir de recueillement, une paix profonde, comme sous les voûtes silencieuses d'une cathédrale. La mort n'en terni point les couleurs de son haleine glacée, elle n'avait pas affaibli le talent du peintre. Il possédait encore toute sa verve, toute sa précision et toute sa jeunesse intellectuelle, car les âmes fortes bravent plus longtemps que les hommes vulgaires l'inflexible inimitié des ans.

On ne sait donc ni quand il laissa choir sa palette, ni dans quel lieu il termina ses jours, ni quel sol abrite sa dépouille. Faut-il le regretter, faut-il s'en plaindre? Je ne le crois pas. Qu'il dorme tranquille dans sa tombe inconnue, sans les honneurs tardifs que les nations prodiguent aux morts, non point par gratitude, non point parce qu'elles aiment et vénèrent le génie, mais pour contenter leur sot orgueil et donner prise à leurs fanfaronnades. Tous les individus qui les composent sont charmés de pouvoir dire : « Oh ! oh ! *nous* avons produit beaucoup de grands hommes, *nous* formons un beau peuple, *nous* avons du talent, personne n'en a plus que *nous* ; voyez *nos* architectes, *nos* sculpteurs, *nos* peintres, *nos* poètes ! » Et chacun d'eux se rengorge, aussi fier de ces gloires jadis méconnues ou insultées, que s'il avait droit lui-même à leur couronne d'épines.

Et souvent leurs aïeux n'ont pas daigné suivre au champ du repos ces illustres compatriotes, ni marquer d'une pierre la fosse qui les engloutissait pour toujours! L'ont-ils fait, après une longue suite d'injustices, quel en est le résultat? Des troupes de badauds viennent d'un air maussade ou inattentif regarder cette tombe fameuse, prononcent quelques paroles burlesques, pendant que le gardien leur psalmodie l'histoire du trépassé, irritant son ombre et exploitant ses malheurs, puis vont admirer quelque niaise production ou écouter les balivernes d'un empirique. Micux vaut l'oubli, la solitude et la majesté de l'éternelle paix.

Cette modestie des nations a récemment inspiré à l'Allemagne le désir de placer Hemling dans son Walhala historique. Les preuves alléguées pour soutenir une pareille opinion me semblent des plus frivoles; la seule chose évidente, c'est l'amour-propre qui l'a fait concevoir. En 1822, M. Von Lassberg, demeurant à Eppishausen, près de Constance, acheta dans la dernière ville un manuscrit du quatorzième siècle. Il renfermait la chronique alsacienne de Königshoven, rédigée en 1586. La généalogie d'un Hans Hemling occupe la fin du livre, et les caractères annoncent une époque assez rapprochée de la date qu'on vient de lire. On avait alors l'habitude de consigner des notices de ce genre dans les Bibles et autres ouvrages précieux, qui se léguaient comme un bien patrimonial. La liste ne remonte pas plus haut que le grand-père,

Radin Hemling, né en 1342, mort en 1414; viennent ensuite : le père, Conrad, né en 1394, mort en 1448; la mère, Maguerite Bruschin, décédée en 1447, et leurs six enfants, dont l'avant-dernier, *Hans Hemling*, avait vu le jour en 1439. Quelques détails sur l'histoire de la famille sont joints à cette nomenclature; ils vont jusqu'à l'année 1490, où une des sœurs fut mise au tombeau. On trouve de plus dans le manuscrit certains faits intéressants, qui eurent la ville de Constance pour théâtre, et l'énumération des évêques qui régirent le diocèse : elle ne cesse qu'après Henri van Hoewen, lequel porta le rochet entre les années 1459 et 1475. Ce supplément est écrit de la même main que la généalogie et n'a pas encore été imprimé. Une autre addition allonge l'article sur Frédéric de Blankenheim, qui termine la série des évêques de Strasbourg; il occupa plus tard, depuis 1595 jusqu'en 1423, le siège épiscopal d'Utrecht. Ces nouveaux renseignements sont exprimés en hollandais, ce qui montre que l'exemplaire a longtemps séjourné dans la capitale de la Gueldre. La dernière circonstance indique à son tour comment l'ouvrage put tomber entre les mains du peintre. Hemling serait en conséquence un artiste allemand, qui, venu à Bruges pour se former, aurait trouvé le pays agréable et y aurait fixé sa demeure ¹.

¹ Article de Boisserée, dans le *Kunstblatt* de 1822; *Messenger des Sciences et des Arts*, année 1826, p. 309; Johanna Schopenhauer, tome I^{er}, page 119.

Tels sont les raisonnements sur lesquels s'appuient M. Boisserée et M^{me} Schopenhauer. Leur patriotisme voudrait faire des conquêtes dans l'histoire et emmener captif au-delà du Rhin un des grands hommes de la Belgique. Mais leur force et leur adresse ne sont point au niveau de leurs bonnes intentions. Quoi ! parce qu'il a existé sur les frontières de la Suisse, durant le quinzième siècle, une famille qui portait le nom de Hemling, parce qu'un de ses membres s'est avisé de mettre quelques notes à la fin d'un livre, il faut que l'artiste néerlandais change de pays ! Ce nom essentiellement germanique ne devait-il point se retrouver dans tous les endroits où l'on parle un dialecte teuton ? Encore si l'on mentionnait les goûts, la carrière de Jean ! Mais il n'est pas question de peinture, et l'on ne peut guère supposer que le rédacteur de ces mémoires eût oublié un fait d'une telle importance. Qu'un évêque, allant résider à Utrecht, ait gardé le manuscrit et ne l'ait point vendu, il n'y aurait là rien d'extraordinaire. Après sa mort, sa bibliothèque fut sans doute transportée dans sa ville natale ; la chronique y revint de cette façon ; un acheteur la prit pour album et elle y demeura plusieurs siècles. Le dignitaire de l'église ne l'aliéna donc point en Belgique, de sorte que Hemling, ne l'ayant point possédée, n'a pu y écrire sa généalogie. S'il était venu au monde à Constance, les Alpes lui auraient été familières, et nous savons déjà qu'il les a peintes

fort inexactement sur la chässe de sainte Ursule. On le force donc bien vainement de comparaitre ici : son origine ne se trouve point en cause, il peut rester tranquille au fond de son tombeau.

Si l'on veut éclaircir les parties ténébreuses de sa destinée, les archives de Bruges sont le point par où doit jaillir la lumière de l'histoire. On les dit d'une grande richesse. Depuis six cents ans, les papiers s'entassent dans cette nécropole. Là dorment tous les souvenirs de la commune; là sont inscrites les épitaphes de ses gloires défuntés. Qu'un homme y pénètre, armé de la baguette magique du patriotisme; qu'il en frappe ces poudreux monuments des générations éteintes; une voix douce et faible comme celle d'un spectre lui répondra bientôt, des formes brillantes se dresseront devant ses yeux, il marchera escorté des fantômes de ses pères. Nulle entreprise n'éveillerait plus sûrement l'attention de l'Europe; on écouterait au loin ces bruits mystérieux du sépulcre, où résonneraient des noms célèbres : ils porteraient partout celui du nécroman, dont la hardiesse aurait évoqué les morts du sein de leur oubli. Mais pourquoi former des souhaits inutiles? Les Belges de notre temps ne sont plus les Belges d'autrefois : l'art est leur moindre souci. Eux qui ne peuvent intéresser le monde que par leurs talents, par l'histoire et les productions de leurs grands hommes, dédaignent ce qui les touche et se préoccupent d'une politique sans influence sur les contrées

voisines. S'ils fouillent les vieux documents, ils n'y cherchent pas d'illustres vestiges; que leur importe! ils ont bien autre chose en tête! Ils veulent savoir quelles armoiries tel seigneur obscur étalait sur son pennon, comment s'appelait le majordome de tel prince et combien ses palefreniers recevaient pour étriller ses chevaux! Ils impriment à grands frais ces belles découvertes. Tant les hommes sont naturellement absurdes, tant le peuple belge sort avec peine de la profonde décadence où il était tombé au dix-huitième siècle!

CHAPITRE IX.

Jean Hemling.

Caractère général des travaux de Hemling. — Détails de sa manière. — Ses plus anciens tableaux. — Chasse de sainte Ursule.

C'est une règle éternelle de la poésie et de l'art que l'un et l'autre, après avoir vaincu les premiers obstacles, déploient tout à coup une hardiesse illimitée, passent de l'indécision et de la crainte aux excès de la force. Ils marchaient naguère en tâtonnant, comme dans une avenue souterraine ; maintenant ils se redressent avec fierté, comme s'ils apercevaient une subite lumière et que

les profondeurs du ciel, les plaines ondoyantes, la rutilation des vagues et l'immensité des bois leur causassent un vif transport. La littérature, l'architecture, la sculpture et la peinture commencent par l'énergie et la grandeur, aussitôt qu'elles peuvent accomplir des œuvres immortelles. C'est leur premier élan, le premier usage d'une liberté conquise sur leur faiblesse, le premier éveil de leur imagination et le premier essai de leur vigueur ; elles aspirent à l'infini, tentent l'impossible et courent au but de leur espoir avec un enthousiasme effréné. Puis leur fougue s'apaise, leur ivresse se dissipe : elles entrent d'un air réfléchi dans leur seconde période. Bien des épreuves ont été faites, bien des chûtes ont signalé d'audacieuses entreprises. Elles méditent, calculent leurs moyens, restreignent leur ambition ; elles ne veulent plus sortir de la sphère terrestre et planer sans relâche dans la zone du sublime : parvenues à l'âge mûr, elles se contentent de la beauté. Harmonie, justesse des proportions, formes pures et brillantes, voilà l'idéal qui flotte devant leurs yeux. Ce n'est pas le firmament qu'elles rêvent, mais le jardin de délices. L'inspiration, qui d'abord inondait les plages poétiques, a modéré sa violence et est un peu descendue. Elle baisse encore, elle poursuit sa retraite ; la beauté noble et virginale se trouve elle-même peu à peu délaissée ; la grâce, l'esprit, la finesse, l'élégance deviennent la limite que l'onde atteint, sans la

franchir. Le mouvement continue, les flots se dérobent toujours ; les moyens les plus grossiers, les effets les plus vulgaires, les passions les plus matérielles envahissent alors le domaine de l'art et le corrompent jusque dans ses profondeurs. Ainsi chez les anciens nous voyons se succéder le terrible et dramatique Eschyle, l'harmonieux Sophocle, l'élégant, l'adroit Euripide, le lascif Agathon ; Homère occupe les plateaux élevés du poème épique, le doux Virgile nous apparaît à mi-côte, le subtil et ingénieux Lucain brille au-dessous de lui, Pétrone et Apulée cheminent au bas de la montagne. La littérature italienne nous offre un spectacle analogue : elle a pour aube première le génie du Dante ; puis se lèvent la sobre imagination du Tasse, le goût délicat de l'Arioste, la verve railleuse de Berni ; les obscènes productions de Marini forment le soir de ce beau jour, soir plein de visions délirantes. Michel Ange précède de même Raphaël, Raphaël précède Corrége, et celui-ci expire avant la naissance de Luca Giordano, surnommé le faiseur, talent vulgaire, et impudique. Le rude Corneille, le sage Racine, le spirituel Voltaire et le hardi Beaumarchais signalent en France des périodes équivalentes dans l'art du théâtre. Comme l'oiseau de Paradis, l'intelligence de l'homme essaye d'abord ses forces ; elle prend son vol, plonge au milieu de l'éther, puis descend peu à peu, lorsque sa vigueur l'abandonne, et ne touche la terre que

pour mourir. Elle a seulement le don de renaître et monte plusieurs fois vers le ciel.

La peinture néerlandaise a subi le pouvoir de cette règle fondamentale. Les Van Eyck ont ordinairement plus d'énergie que de charme; leur dessin, leur coloris, leur travail et leur conception présentent une grande fermeté; ce sont avant tout des artistes robustes. L'attrait, la poésie leur manquent en bien des occasions. Le vrai les séduit plus que le beau. Tel n'est pas Hemling, le Virgile de l'art flamand. Esprit suave et doux, noble et contemplatif, il a choisi l'idéal pour guide : semblable au jeune Tobie escorté par un ange, il a obtenu sous sa conduite une douce victoire et s'est uni à une périlleuse fiancée : la grâce l'a pris dans sa couche, lui a octroyé toutes ses faveurs, sans l'exposer à la mort et sans l'énerver. Il est sorti de cette épreuve le sourire sur la bouche.

Son astre charmant n'éclaire pas les visages seuls de molles lueurs. L'habile disciple a mieux étudié que Jean Van Eyck les formes du corps et reproduit le nu avec une science, avec une adresse plus parfaites. Les membres n'ont point une maigreur inopportune, les chairs sont finement modelées. Le Baptême du Christ, exposé à l'académie de Bruges, et la troisième miniature peinte sur la châsse de sainte Ursule ne permettent pas de révoquer en doute ces progrès. Il a déployé dans l'exécution des mains autant d'ha-

bileté que les deux frères ; il leur est supérieur quand il figure les jambes et les pieds : on ne saurait voir rien de plus beau en fait de dessin et en fait de couleur. Ils semblent trop délicats, trop poétiques pour fouler la terre, et dignes seulement des envoyés de Dieu qui flottent à travers les espaces.

Ses draperies moins volumineuses sont plus agréables : il ménage l'étoffe, épargne les plis. Les personnages ne succombent point sous l'énorme poids de leur costume. Ce faux goût, que l'on trouve dans certaines peintures des Van Eyck et de leurs élèves, ne leur appartenait point en propre. Ce n'est pas un trait primitif, mais un signe de décadence. L'art débute par l'avarice et non par la prodigalité : il use d'abord trop péniblement de ses ressources pour ne pas les employer avec une modération timide ; ses draperies sont indigentes, son travail prudent : il se borne au strict nécessaire. Quelques arbres simulent une forêt, quelques gouttes d'eau tiennent lieu des fleuves et de l'Océan. Il n'abuse que plus tard de ses moyens, lorsqu'il en est tout-à-fait maître, qu'il se lasse de la justesse et que la sobriété l'ennuie. Les costumes de Van Eyck me paraissent donc imités de la sculpture en vogue à son époque. On retrouve dans celle-ci la même ampleur hyperbolique, les mêmes agencements arbitraires, la même profusion de plis. Comme l'architecture, elle déclinait alors rapidement ; elle était arrivée à

cet âge où l'accessoire étouffe le principal, où les ornements surchargent, déguisent et annulent le fonds. Le gothique de la décadence brisait toutes les lignes, cachait toutes les formes générales sous une éruption d'enjolivements; on ne voyait plus que les coquetteries du détail, et l'ensemble perdait sa grandeur. La statuaire contemporaine tombait dans les mêmes défauts, dans les mêmes excès : la draperie vient de nous en offrir une preuve. Le goût délicat de Hemling le préserva de ces erreurs : il amoindrit les étoffes de ses devanciers; en supprima les brisures et le papillotement; il se laissa bien quelquefois entraîner vers l'ancienne coutume, mais il aperçut et désigna la bonne route, cette voie sacrée où marchaient les artistes grecs, où Raphaël chemina plus tard.

Son amour de la beauté se trahit encore dans l'expression de ses figures et dans la manière dont il rend certaines actions, qui choquent les sens. La religion chrétienne n'est pas pour lui la doctrine du sacrifice, mais une loi consolante et une promesse de bonheur. Il suit les traces de Rogier van der Weyden, son père intellectuel, en qui nous avons signalé ces tendances. On peut même dire qu'il est moins austère. Il ne peint pas, comme Jean Van Eyck dans quelques ouvrages, l'exaltation fanatique de la piété; il aime mieux une dévotion tranquille, une patiente espérance. La foi se présente à lui comme une blonde vierge du

nord, au sein calme, aux yeux bleus, qui porte sur la tête une couronne de fleurs et plonge en souriant la vue dans l'infini. Hemling a peint quelques martyrs : de semblables motifs devaient répugner à son âme délicate et je présume que les tableaux lui auront été commandés. Il a su toutefois éluder avec adresse les circonstances les plus repoussantes. Dans une chapelle de l'église Saint-Pierre, à Louvain, se trouve un panneau qui figure la mort de saint Erasme. Le confesseur, étendu sur une planche, souffre une torture épouvantable ; on lui a fendu la peau du ventre, on a saisi l'extrémité du long intestin et deux bourreaux dévident ses entrailles à l'aide d'un tourniquet. On ne peut guère concevoir d'idée plus atroce ; mais comme la blessure est très-petite, le cœcum fort propre, et que pas une goutte de sang ne les rougit, cet affreux supplice ne cause point d'horreur. L'attitude et le visage du patient contribuent à l'éloigner : il ne se débat point dans les angoisses du désespoir, dans les crises d'une intolérable douleur ; il comprime ses tourments, leur oppose la piété, la résignation, et ne perd point son calme angélique. Le *Martyre de saint Hippolyte*, qu'on voit dans l'église Saint-Sauveur, à Bruges, atteste la même finesse et le même goût. On va écarteler l'apôtre : les liens entourent ses membres, les chevaux sont prêts et s'élancent, mais il est encore intact et ressent les premières secousses ; plus tard ce serait un spec-

tacle effroyable, que le peintre a voulu nous épargner. Le corps maigre et nerveux du saint résiste : sa figure se contracte, il ouvre la bouche et jette des cris, mais il lève au ciel des regards pleins d'une brûlante espérance; son visage reste noble en exprimant l'émotion la plus terrible.

L'enthousiasme idéal, qui guidait le pinceau de Hemling, n'avait pas seulement pour objet le corps de l'homme : il transfigurait aussi la nature. Il cherchait dans le monde extérieur les scènes, les détails les plus poétiques, et les embellissait encore. La route avait été frayée par Jean Van Eyck; son successeur y marcha résolument. Il couvrit la terre de moelleux gazons, finis avec tant de patience que l'on peut compter les brins d'herbe; mille fleurs y rayonnent, dont un botaniste indiquerait sur-le-champ l'espèce et le nom. Ici l'on voit des fraisiers, qui arrondissent leurs blanches corolles et décèlent leurs fruits de pourpre, la mauve au calice rayé, la pudique violette, le pissenlit portant son bourrelet diaphane; plus loin, la sauge étale ses feuilles curieusement striées et chagrinées, le millepertuis ouvre son ombelle d'or, la centaurée déploie son panache rose, la lychnis élégante couronne sa longue tige d'un bouquet sans tache. Hemling affectionne beaucoup cette dernière plante, qui abonde au printemps dans les pâturages de son pays : elle annonce les beaux jours et le peuple la nomme ingénieusement fleur de coucou; elle est comme

lui la messagère de la saison nouvelle et semble écouter le refrain monotone qu'il chante sous les voûtes silencieuses des bois. Notre artiste donne à l'eau des nuances charmantes, aux ombres qui s'y projettent une intensité merveilleuse : l'œil s'y joue pourtant comme dans les endroits les plus clairs. Des bords arrondis la maintiennent ; elle coule lentement, doucement, comme les fleuves des Pays-Bas ; des vagues ou des rides légères s'y forment à peine, en sorte qu'elle réfléchit les objets les plus voisins de son cours et le limpide outremer du ciel. Pour les arbres, Hemling les peint de deux façons : il les traite quelquefois avec maigreur, épargnant les branches et disséminant les feuilles : ce doit être sa plus ancienne manière ¹. Il apprend ensuite à grouper leur verdure, à la dessiner par masses profondes. Aucun paysagiste n'a éclipsé les hautes futaies qui ornent le *Baptême de Jésus*, spécialement l'aile droite. Le coloris en est d'une extrême richesse et l'on croit sentir l'épaisseur des feuillages. Une ombre majestueuse dort sous les rameaux : la pensée y chemine, pleine d'attente, de surprise et de joie, comme dans une forêt enchantée.

Un trait par lequel Hemling diffère de Van Eyck, c'est la nuance de ses végétaux. Il dore les gazons des teintes de l'automne : les arbres pren-

• ¹ On l'observe dans le martyre de saint Erasme.

nent des couleurs sombres dans les parties inférieures et jaunissent vers leur cime : on dirait que la lumière du soir en pâlit le faite et l'abandonne avec regret. Ce sont les premiers symptômes de la mort, qui va joncher le sol de frêles débris. Ces caractères prouvent que Hemling, le rêveur, aimait surtout les mois qui précèdent l'hiver. Nulle saison n'est aussi belle dans la Néerlande, comme en général dans les pays humides : leur atmosphère inconstante a eu besoin de longues chaleurs pour s'éclaircir, pour se fixer. Mais alors, quelle grâce revêt la nature ! Les eaux deviennent plus transparentes, et un phénomène, dont j'ignore l'essence, leur communique le don de reproduire les images comme de vrais miroirs : leur surface se change en harmonieux tableaux. Les campagnes sont plongées dans une sorte de recueillement : l'air vaporeux et tranquille semble lui-même réfléchir : on n'entend plus au fond des bois que le chant mélancolique des grives et les sourdes rumeurs des branches agitées. L'homme des champs se figure que d'invisibles génies traversent en soupirant les clairières. La forêt même a encore un attrait plus magique. Rien n'égale l'éclat de ses teintes rousses, couleur aussi flatteuse pour l'œil que celle de la verdure et choisie exprès, comme la dernière, par le souverain ordonnateur. On y retrouve les nuances des fruits mûrs ; la lumière blonde et chaude paraît avoir mûri aussi bien

qu'eux. Elle s'est incorporée avec les feuilles, qui en gardent les tons magnifiques. Jaunes en dessus, blanches par-dessous dans le peuplier, elles frissonnent et chatoyent comme une robe d'or et d'argent. Le frêne pâlit, quelques espèces ont de sanguinolents reflets, tels que le charme et le coudrier. Le hêtre, qui a conservé toute sa parure, déploie dans les airs un manteau d'une sombre opulence. L'orme rêche et vivace défie seul les premières atteintes des gelées nocturnes. Et les chemins couverts de feuillages sonores, comme ils enchantent le regard attentif ! Comme la vue se perd dans leurs brumeux détours ! Comme la saison qui meurt nous adresse de touchants adieux !

Il est remarquable aussi que les peintres brugeois ne se sont point contentés des aspects de la Flandre. Ils tracent des paysages variés, pleins de rocs, d'éminences, d'accidents. Ce n'était pas près d'eux qu'ils en trouvaient les modèles, mais plus loin, dans le pays de Liège et au-delà. Ils allaient donc probablement y faire des études. Ni les Van Eyck, ni Rogier Van der Weyden, ni Hemling, n'ont strictement et fidèlement reproduit les grands pâturages de la Néerlande. Des sites plus pittoresques leur convenaient mieux. Il faut descendre jusqu'à Paul Potter, Jean Fyt, Berchem, Wouwerman, Hobbema, Goyen et Teniers pour voir le pays imité. Une recherche idéale contrebalançait encore le principe de l'art

flamand et ne le laissait point tomber dans un empirisme absolu. L'amour exclusif de la vérité ne l'emporta que par la suite. On put alors admirer ces vivantes peintures, où se déroulent les grandes plaines de la Néerlande. Je ne sais s'il existe un plus calme spectacle. Vous vous trouvez au milieu d'une prairie; une herbe longue, épaisse et molle, constellée de marguerites, forme une nappe devant vous. Des lignes de saules, des bouquets d'aulnes voilent l'horizon; un fossé plein d'eau, bordé de menthe et de ciguë, achève l'enceinte. Ça et là de belles vaches broutent silencieusement ou ruminent avec nonchalance. Les rayons obliques du soleil effleurent la terre, l'ombre colossale des troncs en charmarre le vert tapis. Nul souffle, nul murmure; aucun de ces bruits éternels qui grondent dans les bois. Tout respire la solitude et la paix.

Les ciels de Hemling, comme ceux de Jean Van Eyck, manquent aussi de vérité quand on les compare au firmament des Pays-Bas. Ils sont dans le haut d'un bleu foncé, qui pâlit à mesure que l'on descend vers l'horizon; la couleur, près de la terre, en est d'un blanc vif. L'artiste représente mal le peu de nuages qu'il essaye de peindre et semble avoir vécu dans une atmosphère inaltérable. Comment expliquer cette anomalie, chez un homme du septentrion, en butte aux orages de la Flandre? N'est-ce point encore le résultat de son idéalisme? Les tempêtes du Nord, bien

loin de lui paraître une beauté, se montraient à lui comme un défaut de la nature et il rêvait de plus doux climats.

Son coloris n'est pas moins idéal que ses types, ses expressions et ses paysages. Il a moins de force que celui du chef de l'école, mais plus de suavité, plus de douceur. Hemling cherche avant tout les nuances agréables : quoique ses tons locaux soient très-vifs, jamais ils ne se nuisent, et une harmonie souveraine domine l'ensemble. Après quatre siècles de durée, ils ne sont pas devenus obscurs : le temps leur a laissé la fraîcheur qu'ils avaient dans l'atelier du peintre. On voit de lui au Musée d'Anvers une petite Annonciation; les fenêtres de la chambre sont ouvertes, et l'on distingue un paysage éclairé par les lueurs du soir, qui enveloppent également la colombe du Saint-Esprit : on ne peut examiner ces rayons sans transport, car les teintes en sont d'une beauté merveilleuse et indicible. Les couleurs de Hemling présentent au reste la plus grande variété. Pour la perspective, il l'exécute mieux que Jean Van Eyck : ses terrains ne semblent pas si escarpés, ses fonds pâlisent davantage, comme le réclame l'interposition de l'air. Il a certainement fait accomplir des progrès à la peinture et n'a pas seulement recueilli les nombreux legs de ses devanciers.

La manière dont il compose annonce encore une âme poétique. Nous avons signalé la tendance

narrative des peintres modernes, ce penchant à figurer l'une après l'autre les scènes diverses d'une grande action. Chacune offre alors un double intérêt, et comme tableau isolé, et comme suite d'un précédent épisode. Réunies, elles forment une histoire, ayant son début, son milieu et sa fin : on croit lire une épopée ou une légende. Aucun artiste n'a plus que Hemling affectionné cet enchainement. Ou il exécutait des séries de tableaux, ou il peignait sur le même les circonstances multiples d'un fait, dans l'ordre chronologique. C'était un drame qui s'animait sous son pinceau, des êtres qui vivaient et remplissaient leur destinée. Il n'eût pas voulu mettre au jour un simple fragment du poème, ni en briser le lien romanesque.

Quelques justes que soient les indications précédentes, nous devons les restreindre et les limiter, pour les rendre plus vraies encore. L'idéal atteint par Hemling n'est pas un idéal absolu ; il ne cherche point la beauté suprême librement et inconditionnellement, à la manière de l'école rhénane et de l'école italienne. Quand il lui arrive de l'atteindre, c'est par exception. La noblesse de ses figures est relative ; plus pur que les artistes flamands, il l'est moins que les artistes méridionaux. Ses têtes conservent toujours un peu de la vulgarité germanique et néerlandaise. Un homme qui ne connaîtrait point ses tableaux et croirait y trouver une poésie, une élégance sans bornes,

serait désappointé. Il n'égale ni les Angelico, ni les Francia, ni les Pérugin, ni les Etienne, ni les Guillaume, ni les Raphaël. La ménagère perce dans un grand nombre de ses femmes, de ses saintes et de ses vierges; les fonds de ses panneaux tiennent souvent du genre. Quelque brume empêchait toujours son regard de monter jusqu'au firmament. Il est le plus délicat des peintres de Bruges; mais sa nature septentrionale appesantissait malgré lui son vol, et il planait dans une région moyenne, au lieu de prendre les fières allures qui distinguent les rois de l'air.

Quelques ouvrages de Hemling offrent une particularité bizarre, mais qui n'est point sans précédents. Mes lecteurs n'ignorent peut-être pas que le célèbre Poussin avait mal aux yeux. Les bords de ses paupières étaient gonflés, rouges et dépourvus de cils. Voilà comment il s'est représenté lui-même dans le portrait suspendu au Louvre. Or, il avait sans doute fini par trouver charmante cette difformité, ou du moins par ne plus la croire telle et par s'y faire la vue. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il l'a communiquée à tous ses personnages, sans exception : ils *possèdent* tous une ophthalmie chronique, dont le peintre les a ornés. On trouverait malaisément un effet plus curieux de l'amour-propre, ou un signe plus réel de naïve illusion. Eh bien! le studieux Hemling a fait preuve d'une égale simplicité. Sa vue distraite, ses yeux légèrement ha-

gards signalent un bon nombre des figures qu'il a modelées sur ses panneaux : on trouve en elles la même expression de rêverie. La grande sainte Ursule debout à l'extrémité de la châsse, l'enfant Jésus que la Vierge tient dans ses bras à l'extrémité inverse, le saint Erasme qui occupe le volet droit du triptyque dont le milieu représente son martyre, un des apôtres de la Cène dans l'église de Saint-Pierre, à Louvain, en sont des preuves indubitables. Le dernier a de plus une grande similitude avec l'artiste. On pourrait faire usage de ce caractère pour déterminer si quelques productions lui appartiennent ou sont d'une autre main.

Parmi les tableaux de Hemling qui nous restent, le premier dans l'ordre chronologique est celui de M. Aders, que l'on regarde comme le portrait du peintre lui-même : il nous a servi à décrire sa figure ¹ et a donné lieu aux remarques dont nous venons d'entretenir le public. Sur un coin du panneau se trouve le chiffre 1462. Or, comme le personnage semble avoir dépassé la trentaine, ce morceau confirme notre opinion relativement à la date de sa naissance. Il a les cheveux d'un brun clair et porte une souquenille dont la manche droite est fendue ; un bouton réunit les deux bords du crevé. Une espèce de calotte grecque abrite sa tête. On a dit que c'était là le

¹ Page 215.

costume des malades soignés dans l'hôpital Saint-Jean ¹. Mais si Hemling n'eut besoin des religieux qu'en l'année 1477, il ne devait pas être vêtu de la sorte quinze ans plus tôt. Il ne peut avoir été infirme toute sa vie et parqué sans cesse entre les murs du charitable asile. Consultez la tradition, rien de mieux, mais n'en abusez pas. Ce vêtement d'ailleurs habillait au quinzième siècle une foule de personnes, qui n'étaient ni blessées, ni indigentes : on le retrouve sur un grand nombre de tableaux, par exemple sur le portrait d'Antonello de Messine que renferme le Musée d'Anvers. Il faut donc bien y reconnaître une mode de l'époque.

En 1477, notre artiste peignit, selon toute vraisemblance, la Sibylle dont nous avons parlé plus haut ², puis il commença la châsse de sainte Ursule. Voici la légende qu'il y a déroulée :

En ce temps-là, sous le règne d'Alexandre-Sévère, un prince très-estimable, nommé Théonote, vivait dans la Grande-Bretagne. Lui et son épouse étaient deux modèles de vertu, deux petits chérubins sans tache, comme les rois et les reines qui ornent les contes. Ils s'aimaient beaucoup, mangeaient, buvaient ensemble, et faisaient des promenades sentimentales. Mais quelque longues qu'elles fussent, elles ne les conduisaient point

¹ Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, page 94.

² Page 216.

au but de leurs vœux : les chastes flancs de la princesse demeuraient toujours stériles. Le monarque soupirait, gémissait et n'y comprenait rien. Le ciel, qui protège les unions fécondes, eut pitié de leur douleur : la reine accoucha d'une fille que l'on appela Ursule. « Ses parents, dit M. de Keverberg, cherchèrent à rehausser l'éclat des charmes naissants de sa personne, par les leçons de la sagesse et l'exemple des vertus. » Élevée d'une manière si larmoyante, elle devait faire des progrès rapides, quoique la doctrine du progrès ne fût point encore inventée. Elle montra bientôt les plus aimables penchants et « se développa comme une bonne graine, » nous assure le même auteur. Les deux époux raccourcirent leurs promenades, pour lui verser *les rayons d'une judicieuse tendresse*. Enfin, elle « allait se parer de son seizième printemps, lorsque déjà tous les regards des îles britanniques étaient fixés sur elle. Les rois qui dominaient dans leur enceinte, briguaient tous l'honneur de s'allier à la fille de Théonote. » Mais la fille de Théonote cueillait des pissenlits, en chassait au loin le duvet de son souffle virginal et chantait des chansonnettes.

Le roi des Pictes n'entendait point de cette oreille-là. « Il avait appris tout ce qu'il faut pour assujettir les peuples, au lieu de régner sur eux, » et voulait que son fils Conan devint le mari de la belle Ursule. Le jeune barbare était très-civilisé; il avait « cherché au loin des modèles dans l'art

de gouverner pour le bonheur des peuples. » La princesse dévote s'en était bien aperçue, mais elle faisait semblant de ne pas y prendre garde. Son adorateur trouvait cela bizarre et se mettait à pleurer, quand il était seul. Agrippinus, l'auteur de ses jours, lui dit d'essuyer ses yeux, qu'il allait envoyer demander la main de sa céleste amie. « Je les menacerai de leur couper le cou, s'ils refusent, ajouta-t-il. C'est le meilleur moyen pour réussir. » Conan tout joyeux embrassa son noble père et attendit la réponse. Mais Ursule n'était pas facile à mener ; elle jura qu'elle voulait rester fille et que, si on l'ennuyait encore, elle irait faire un tour sur le continent. Le souverain des Pictes maugréa, tempêta, sans rien obtenir ; la jeune personne vexée ordonna de préparer ses malles.

Or, il y avait à cette époque en Angleterre une extrême abondance de vierges. On n'en avait point encore vu un si grand nombre, et elles n'ont plus jamais depuis lors été si communes. Onze mille se présentèrent pour suivre la princesse, toutes de bon aloi. Les paroles de M. de Keverberg ne laissent aucun doute à cet égard. « L'incarnat de la modestie couvrait les joues de ces charmantes » aventurières. On se pourvut de linge, d'habits, de nourriture, et l'on s'embarqua. Je n'ai pas le courage de vous peindre les adieux. « Bientôt mille groupes éclatants d'innombrables appas s'élancent sur les vaisseaux : de jeunes et tendres vierges manient, comme par inspiration,

la voile, et dirigent la manœuvre; elles semblent surpasser en expérience les vieux nautonniers. Virant de bord avec audace, elles gagnent la pleine mer, et se jouent des ondes agitées. Ce sont des mains blanches comme la neige et des doigts de rose, qui subjuguent le plus terrible élément. » Elles arrivèrent ainsi au bras du Rhin nommé le Wahal, dont elles remontèrent le cours, poussées par des vents propices. Elles n'avaient plus besoin de toucher leurs rames, tant les halcines du ciel étaient complaisantes. Elles se mirent donc à chanter des psaumes et des litanies. Les poissons accouraient de toutes parts, trouvant la musique agréable. Les insulaires bretons avaient dès lors la manie des voyages, comme de notre temps : il ne faut donc pas s'étonner de ce qu'une princesse anglaise, Sigillindis, régnait sur la ville de Cologne. Or, un songe lui avait annoncé la visite de ses compatriotes : elle alla au-devant d'elles, pour leur faire honneur, et se trouva sur le port, quand elles arrivèrent. Elle reconnut dans la princesse « un charme qui n'est que l'apanage de la grandeur unie à la vertu ¹. » Quoiqu'il ne fût point aisé de nourrir une semblable troupe, elle les festoya de son mieux, et les douces vierges, repues et satisfaites, conçurent le projet de s'installer chez elle. Cologne était menacée de la famine; heureusement le Seigneur,

¹ Cette réception est la première circonstance peinte sur la chasse.

qui conduisait toute cette affaire, eut pitié des habitants. Il dépêcha vers sainte Ursule *un ambassadeur céleste*, qui lui ordonna de se mettre en route et d'aller voir le pape. Elle instruisit les jeunes filles de ce qu'elle avait entendu : « A Rome, à Rome, partons, obéissons !¹ » crient les intrépides voyageuses. Elles remontent sur leurs nef, le vent souffle, Bâle apparaît au loin. « Étonnées de la rapidité de leur course, elles restent immobiles sur leur séant. » Enfin elles descendent, mangent un morceau, puis continuent leur expédition : ayant abandonné leurs navires, elles entreprennent de passer les Alpes, *sans aucune répugnance et avec hilarité*. Pendant tout le trajet, elles n'eurent ni faim, ni soif, et demeurèrent très-propres, sans se nettoyer : le ciel leur accorda cette faveur. Elles arrivèrent ainsi dans la capitale du monde chrétien et se présentèrent devant le pape. Celui-ci était d'origine anglaise : il descendit de sa chambre pour recevoir la sainte, qui leva sur lui *les plus beaux yeux du monde*. Il invita ses onze mille compatriotes à prendre le thé : c'était le moins qu'il pouvait faire, n'osant pas leur offrir un banquet. Le thé cependant ne leur suffisait point et elles mirent à sac les hôtels de la ville. Le sénat s'en émut ; « il ordonna à la reine de quitter l'Italie avec toutes ses compagnes. » M. De Keverberg prétend que l'augmentation du prix des vivres ne fut pas la cause réelle de leur ban-

¹ *Ursula, princesse britannique*, par M. De Keverberg.

nissement. « Sous les apparences de la sollicitude pour la subsistance du peuple, le sénat, dit-il, cacha des intentions sinistres. » Cette opinion paradoxale demande à être prouvée : on ne l'adoptera point, si l'on considère que les péronnelles, ayant fait la route à pied, devaient avoir un extrême appétit. Le pape trouva ce décret peu galant et même peu honnête. Il les invita donc de nouveau à une soirée, leur exprima ses regrets et leur dit que le ciel lui commandait de partir avec elles. Les vierges pudiques furent enchantées de sa résolution : Ursule même alla jusqu'à baiser son front vénérable. Le pontife, *accompagné de ses illustres collaborateurs dans les travaux apostoliques*, s'achemina donc vers les Alpes. A Bâle, on remonta sur les navires, et l'on descendit le Rhin. Depuis le départ des nobles vagabondes, Cologne était tombée entre les mains des idolâtres, qui avaient tué Sigillindis : les barbares les attendaient elles-mêmes pour les occire. Dès qu'elles furent à portée, ils leur lancèrent une grêle de flèches, qui les gênaient beaucoup et leur déplaisaient. Aux flèches succèdent les lances et le glaive : *les tigres à face humaine* découpent les vierges charmantes. On perfore le pape aussi bien que les autres. Quelques bourreaux font des captives, dans un but indécent : mais les vertueuses filles les repoussent, les maltraitent, se défendent, et meurent toutes plus ou moins vierges. Ursule, qu'on avait gardée pour le chef,

se montre aussi rebelle ; on la met, comme un but, devant un archer, qui la perce d'une flèche. Maximin, *le plus horrible des êtres*, éprouve une joie féroce, en se voyant si bien vengé.

Telle est l'histoire édifiante sur laquelle un jésuite a publié deux volumes in-folio ¹. Elle a inspiré à M. De Keverberg un poëme en prose, dont nous avons cité des extraits fidèles et qui nous a empêché de la prendre au sérieux. Nous allons changer de ton pour examiner l'œuvre du peintre.

Sur le premier compartiment de la châsse, la ville de Cologne dessine son brillant profil. Une porte crénelée se dresse au bord des flots : derrière la porte, la cathédrale et saint Géréon s'élançant vers le ciel et dominant les toits gothiques. Dans le fleuve stationnent les navires : Ursula débarque ; une de ses compagnes relève son manteau ; Sigillindis lui prend les bras pour la soutenir. Les marins s'appêtent à descendre les valises. Au second plan, les fenêtres toutes grandes ouvertes d'une maison nous montrent l'héroïne dans son lit, une vierge priant près d'elle et un ange qui apparaît à sainte Ursule. Les monuments sont peints avec une fermeté, une précision admirables. Les femmes ont bien le type du Nord, des cheveux blonds, des sourcils à peine marqués, de grosses joues, des pommettes saillantes. Les fronts

¹ Ce jésuite se nommait Crombach ; son ouvrage parut à Cologne en 1647, sous le titre suivant : *Vita et martyrium S. Ursulæ et sociarum undecim millia Virginum*, etc.

se développent largement, selon le goût chrétien. Plusieurs voyageuses sont coiffées à la chinoise : les cheveux se trouvent réunis sur le haut de la tête et retombent en forme de crinière.

Le deuxième tableau a pour sujet l'arrivée à Bâle. Une porte construite sur le rivage, de hautes églises, une grande route et dans le lointain la cime des Alpes blanchie par la neige, composent le fond. Deux navires occupent le premier plan : l'eau du fleuve qu'ils ombragent se colore de nuances profondes, qui étonnent les yeux. Les jeunes filles quittent leurs embarcations : le manteau d'hermine que porte sainte Ursule la fait remarquer entre toutes. De longs cheveux flottants voilent les épaules de quelques-unes. Plus loin, elles suivent la route qui conduit aux montagnes. La verdure des arbres tient le milieu entre le feuillage éparpillé de la première époque et les masses touffues de la seconde. Cet indice prouve que la chasse a été peinte par Hemling dans une période de transition, où sa manière se modifiait, sans avoir encore atteint sa plénitude.

Le troisième tableau nous offre le pape recevant la pieuse légion. Il s'est avancé jusqu'aux marches extérieures de l'église, en dehors du péristyle. L'onction et la bienveillance rayonnent sur sa figure noble et douce : il est admirablement dessiné, vêtu et posé. La charmante pèlerine s'agenouille devant lui ; elle porte un costume de la plus rare élégance ; un filet d'où ses cheveux

s'échappent en ondes dorées couvrir le haut de sa tête; par-dessus le filet tremble un léger voile. Son corps, sa taille, son visage, tout en elle séduit les yeux. Le pape prend les deux mains de la gracieuse fille dans sa main gauche et la bénit de la droite. Derrière elle se pressent ses compagnes, dont le cortège se déploie dans une longue rue; les dernières n'ont pas encore franchi les portes de la ville. A droite, sous les premiers arceaux de l'église, des néophytes reçoivent le baptême par immersion. Plus loin, au fond du temple, sainte Ursule communie. L'édifice lui-même est un petit chef-d'œuvre. Pour les figures, ce sont les plus belles de toute la châsse; la dimension en étant moins bornée, le talent du peintre a pu s'y exercer à l'aise. Bien des têtes semblent des portraits et sont caractérisées d'une manière étonnante.

Nous voyons ensuite la pieuse cohorte cheminant vers Bâle, sur le dernier plan du quatrième tableau. Sur le premier, le pape et les vierges se confient aux ondes turbulentes du Rhin. Le chef de l'Église descend dans une barque, puis, tout à côté, il a déjà pris place : il lève la main pour bénir, assis entre deux cardinaux, à la poupe du flottant véhicule. La reine se tient à la proue, pleine de dévotion et les mains jointes. Sa figure et celle des autres martyres me semblent avoir été retouchées : le type en est d'ailleurs moins noble et moins élégant.

Le supplice des onze mille héroïnes occupe la

cinquième et la sixième miniatures. Deux archers tirent sur elles des bords du fleuve : une des saintes cache son visage dans ses mains, une seconde a le bras percé d'une flèche. D'autres barbares les frappent du glaive et de la lance. « Elles tombent, dit le livret, tout de même comme pendant la moisson les épis dorés sont abattus sous la faux tranchante du moissonneur. » Une si belle phrase nous dispense de plus longs commentaires. On remarque surtout parmi les vierges celle qu'un païen tue avec une large épée romaine : Ursule la tient mourante dans ses bras. Les détails de ce drame sont peints d'une manière tragiquement naïve. Le meurtre de la princesse forme à lui seul un tableau. Debout devant un archer qui l'ajuste, elle attend la flèche terrible, mais sans l'intrépidité qu'on aimerait à lui voir. Elle semble défaillante, car un chevalier passe le bras derrière elle pour la soutenir. Elle ouvre la bouche, comme si elle jetait des cris, et a même perdu sa beauté précédente : le type de son visage est lourd, commun, désagréable. Trois barbares l'examinent d'un air niais, avec le sourire sur la bouche : un petit lévrier la regarde aussi. Je n'ai pas besoin de dire que les persécuteurs portent le costume militaire en usage du temps de Hemling.

Les extrémités de la chässe contiennent d'autres images. L'une représente sainte Ursule debout, au milieu d'une chapelle gothique; elle presse dans sa droite la flèche qui a causé sa mort violente, et

de la gauche écarte les bords de son manteau. Sous ce large pallium, on aperçoit dix petites femmes, qui ont à peine la moitié de sa taille : ce sont les généreuses filles conduites par elle en Allemagne. Comme on le voit, Hemling a expliqué la légende de la façon la plus raisonnable. Il n'a point prodigué les vierges et n'a pas cru au nombre fabuleux de onze mille. Les abréviations des manuscrits XI. M. V. lui ont paru signifier les onze vierges martyres et non pas les onze mille vierges. Un calendrier du neuvième siècle, publié dernièrement par Binterim sous ce titre : *Calendarium coloniense sæculi noni*, démontre que son interprétation est juste. On y lit : le 12 des calendes de novembre, fête de saint Hilarion et des onze vierges saintes, Ursule, Sencia, Gregoria, Pinosa, Marthe, Saûle, Britulte, Satinna, Satune, Rabacia, Palladie. Cette énumération ne laisse plus la moindre prise au doute. Les ossements que renferme l'église sainte Ursule, à Cologne, proviennent de douze cents cadavres déterrés dans un ancien cimetière de la ville, au treizième siècle ¹. Pour M. De Keverberg, son amour des vierges l'a entraîné plus loin que les moines : il les multiplie sans retenue et en compte vingt mille. On pourrait dire que c'est une débauche d'esprit, mais à cet égard le bon homme n'avait point de superflu et se contentait du strict nécessaire.

¹ Schayes, *Voyage de Jean Ernest, duc de Saxe, en France, en Angleterre et en Belgique, dans l'année 1615.*

L'image dont nous venons de parler représente le type flamand vulgaire. La tête, ceinte d'un bandeau de perles et de rubis, est large, le front haut : les orbites sont pleins de chair, les sourcils pâles, les yeux à fleur de tête, un peu louches, annonçant la méditation, la distraction. Un nez mince, de grandes tempes, une jolie bouche complètent la figure.

L'autre pignon surmonte une Vierge, tenant son fils dans ses bras, au milieu d'une chapelle identique à la précédente. La mère du Crucifié a de plus beaux traits que sainte Ursule : nous voyons en elle le type flamand délicat. Hemling a élégamment disposé ses cheveux : elle s'offre à nous dans une attitude excellente, pleine de facilité, de naturel, sous un manteau rouge drapé avec grâce et d'un éclat surprenant. Le Christ flatte peu les regards : son visage bouffi semble moins appartenir à un enfant qu'à un homme sur le retour : une chevelure blême et clair-semée n'atténue pas ce défaut. Ses yeux sont louches et distraits, comme ceux de sainte Ursule et de Hemling lui-même. Dans sa main gauche, il tient la pomme, symbole de notre chute, et dans la droite une pensée, emblème de l'esprit, auquel nous devons notre salut.

Sur le toit de la chaise se trouvent peintes la glorification de sainte Ursule, que Dieu le Père couronne en présence du Fils et du Saint-Esprit, et sa béatitude au milieu de ses compagnes, dont le chef de l'Église et son vicaire grossissent la

troupe. Des anges font de la musique à droite et à gauche de ces deux scènes. L'exécution ne vaut pas celle des tableaux inférieurs : le ton rougeâtre des chairs ne séduit nullement la vue.

Dans les grands jours, lorsqu'on montrait la chasse au public attentif et dévôt, Pierre Pourbus était un des premiers spectateurs qui accouraient; il restait là des heures, devant la gracieuse merveille, et ne se lassait point de l'admirer : tant ces figures charmantes possèdent un doux magnétisme !

La Belgique fut sur le point de les perdre : en 1794, les commissaires français se présentèrent à l'hôpital pour enlever son plus bel ornement : « La Chasse ! la Chasse ! » demandaient-ils à grands cris. Les religieuses ne comprirent point, car ce chef-d'œuvre est nommé dans le pays *La Ryre*. Elles dirent qu'elles ne possédaient point l'objet réclamé : leur accent, leur visage exprimaient l'étonnement et l'ignorance. Convaincus par cet air de bonne foi, les délégués de la république s'éloignèrent. Plus tard, vers 1816, la supérieure du couvent rejeta des offres brillantes : « Nous sommes pauvres, dit-elle, mais les plus grandes richesses du monde ne nous tenteront point. » Noble exemple, que devrait suivre tout homme qui aime, ou a la prétention d'aimer sa patrie !

CHAPITRE X.

Jean Hemling.

Chefs-d'œuvre de Hemling. — Le Baptême de Jésus-Christ. — Le saint Christophe de Bruges. — L'Adoration des Mages, de la Pinacothèque. — Légende de saint Christophe. — L'Histoire de saint Bertin. — Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie. — Tableaux divers.

Le soin avec lequel nous avons caractérisé la manière de Hemling nous dispensera d'examiner en détail la plupart de ses tableaux. Nous décrirons seulement quelques chefs-d'œuvre et nous prendrons garde de ne pas nous laisser entraîner.

Si fameuse que soit la chasse de sainte Ursule, d'autres créations de l'auteur me semblent préférables. Dans le nombre se trouve le baptême de

Jésus que possède l'académie de Bruges. Un radieux paysage occupe le fond des trois panneaux ; sur le dernier plan brille la ville sainte, dominée par une colline où se dresse un château gothique. A droite végète une forêt sombre, à gauche, des arbres épars, des rochers, des buissons couvrent le sol. Mille fleurs charmantes, spécifiées avec une attention extraordinaire, brodent l'herbe verte et lustrée de reflets d'or. Au milieu coulent les eaux limpides du Jourdain. Pour première scène, on découvre à l'extrémité de la perspective saint Jean qui endoctrine la multitude, assis sur une pierre moussue. Dix-neuf personnes de tout âge et de tout sexe forment son auditoire : quatre autres viennent le grossir. Quoique également vraies, il n'y en a pas deux qui se ressemblent. Au second plan, le prophète du désert montre le Christ et révèle sa mission. Plus près du spectateur, Jésus sort de la forêt obscure, où le lierre roule autour des chênes sa tige souple et hardie. Il marche d'un air pensif vers le fleuve sacré : plusieurs apôtres le suivent respectueusement. L'acte essentiel finit par s'accomplir, le précurseur lui administre le baptême ; on les voit tous les deux au premier plan : le Christ est nu, sauf le milieu du corps, et l'onde bénie lui monte jusqu'aux genoux. Penchant sa belle tête, noble, douce et réfléchi, mais un peu osseuse, il joint les mains avec un profond recueillement. Un ange d'une figure admirable et couvert d'une chape étincelante porte son cos-

tume. Saint Jean se tient à genoux devant lui, exhaussé par une éminence : il a pris de l'eau dans le creux de sa main et la répand sur les cheveux du Christ, d'où elle tombe sur sa joue ; mais cette eau diaphane et ces gouttelettes brillantes ne déparent nullement sa figure. Celle de Jean est osseuse, grave, énergique, pleine de caractère et magnifique d'expression. Le bras qu'il lève mérite de nombreux éloges : on ne peut rendre la chair avec plus de vérité. Au-dessus d'Emmanuel plane la colombe, au-dessus de la colombe apparaît Dieu le Père, environné de petits anges qui ont la forme d'enfants tout nus.

Le volet gauche représente le donateur, avec un admirable saint Jean l'évangéliste. Derrière eux se déploie un magnifique paysage : deux individus s'y rencontrent, l'un demande sa route à l'autre.

Le volet de droite nous montre la donatrice, jolie femme d'un âge mur, ayant quatre petites filles près d'elle et portant un somptueux chapelet. Au-dessus d'elles, on voit sainte Claire, et plus loin cette épaisse forêt dont nous avons déjà parlé.

L'extérieur des vantaux nous met sous les yeux : d'une part, la Vierge et son fils, lequel tient un raisin ; elle est pleine de noblesse et de modestie, supérieurement posée et drapée ; de l'autre une femme agenouillée, avec une petite fille, toutes deux ayant pour protectrice sainte Madeleine. Ce sont trois têtes de la plus grande beauté. Cette

femme devait être la sœur de la donatrice, car il y a entr'elles une ressemblance frappante. Une grande salle compose le fond de la scène ; par des arcades ouvertes, l'on aperçoit la cour d'un palais orné de colonnes et le faite d'autres monuments plus élevés.

Le saint Christophe de l'académie de Bruges me semble encore une œuvre plus importante que la chässe de sainte Ursule. Hemling et toute l'école avaient une prédilection particulière pour ce géant canonisé. Il porte ici une tunique bleue et un grand manteau rouge. On ne peut voir sans surprise sa belle tête, fine, intelligente et harmonieuse : c'est la vie, c'est la fraîcheur mêmes : le dessin et le coloris se prêtent un mutuel secours. Ses jambes magnifiques plongent dans le fleuve obscurci par son ombre et par celle des rochers voisins : les nuances de l'eau sont d'une intensité, d'une profondeur incroyables. Le petit Jésus fixe agréablement l'attention : d'un air doux et gracieux, il bénit le monde avec la main droite et se cramponne de la gauche à la tête du Saint. Derrière le colosse, l'onde devient claire, brillante, et réfléchit les lueurs du soir, qui empourprent l'horizon. La lanterne de l'ermite scintille déjà au milieu de sa grotte.

Par-delà les rochers qui bordent les deux rives du fleuve, se tiennent à gauche et à droite deux élus noblement figurés : saint Benoît, ayant une biche près de lui et une flèche piquée dans sa

manche droite, porte un livre dans sa main ; cette main seule est un chef-d'œuvre. Le peintre a donné à saint Éloi une tête de moine, qui exprime la réflexion et charme les yeux par son caractère de grandeur. Des violettes, des mélilots, des marguerites, des fleurs de tout genre étoient le sol.

Je ne décrirai point les vantaux, malgré leur excellence. Celui de gauche offre un paysage d'une beauté incomparable. On y voit une châtelainie gothique, des fossés pleins d'eau, des chaumières, des touffes d'arbres, qui décourageraient les peintres les plus habiles.

On peut en dire autant d'un triptyque de la collection Boisserée, dont le milieu représente l'Adoration des Mages. La chaste mère du Sauveur est assise dans le vestibule d'un splendide monument qui tombe en ruines ; des colombes voltigent sur sa tête, mille plantes fleurissent près d'elle. Les monarques d'Orient se prosternent devant le messie. Quel que soit l'attrait de cette peinture, elle est éclipsée par les tableaux des deux ailes.

Sur le premier l'on découvre saint Jean habillé de toisons, remarquable par sa dignité, par son air sérieux, et portant dans ses bras un agneau blanc comme la neige ; il regarde devant lui, au bord d'un ruisseau qui se fraye un chemin à travers l'herbe et les fleurs. On croit entendre le murmure de ses petites vagues limpides, on distingue les poissons folâtres, qui se détachent sur le lit sablonneux et les cailloux bigarrés. Un lys dresse

sa tête virginale près de l'anachorète. Tout le tableau est plein d'allusions profondes, de traits symboliques. Le soleil n'a point encore franchi la barre de l'horizon, sa vivifiante lumière n'égaye pas les champs, mais ceux-ci nagent dans les teintes roses d'un crépuscule magnifique, dont la splendeur promet le plus beau jour. A côté du solitaire, on voit un alcyon perché sur un fragment de roc, et l'on n'ignore pas que les oiseaux de cette espèce annoncent des temps sans nuages. Dans le ruisseau, près du bord, une petite couleuvre suit un lézard qui court sur la berge. La nature entière s'anime et se réjouit, comme pour fêter la venue du Christ.

Sur l'autre volet, le plus brillant des trois panneaux, l'onde bucolique de l'aile précédente s'est changée en un grand fleuve; qui roule du fond de la campagne vers le spectateur, entre deux lignes de hautes roches, et occupe presque tout le tableau. Saint Christophe marche avec peine au milieu du courant; vêtu d'une robe de pourpre, dont il a relevé les bords, appuyé sur le tronc d'arbre qui lui sert de bâton, il regarde l'enfant merveilleux, ne comprenant point qu'un être si frêle l'accable d'un tel poids. Son expression d'étonnement, de bienveillance, de franchise, excite un vif intérêt. Au milieu de sa grâce enfantine, le Christ, représenté à l'âge de trois ans, possède une vraie grandeur : une nimbe entoure sa tête brillante, il lève la main droite vers le ciel, prononçant les paroles

dramatiques de la légende. L'ermite, qui a entendu le bruit des flots, sort de sa grotte et se penche au bord des rochers avec sa lanterne. Il l'a allumée un peu vite, car le jour n'est pas fini : le soleil se couche dans le lointain, sur les eaux du fleuve, qu'il inonde de lumière : chaque vague étincelle, tout est pompe et magnificence.

Ce panneau frappe, séduit tellement les curieux, même quand ils n'ont pas un goût prononcé pour la peinture, que beaucoup de personnes, l'ayant vu à Munich une seule fois, oublient tous les autres chefs-d'œuvre que renferme la Pinacothèque et ne gardent au fond de leur mémoire que le souvenir de cette image éclatante. Bien des années se sont enfuies, bien des jours ont passé sur ma tête, avec leurs sombres nues, leurs tonnerres ou leurs doux rayons, depuis que ce tableau a enchanté mes yeux : eh ! bien, dans ce moment je le vois encore, il est là, présent à ma pensée ; il y brille de toute sa fraîcheur et de toute sa magie.

Saint Christophe est un des sujets que les peintres du quinzième siècle ont reproduits avec le plus de fréquence et traités avec le plus d'amour. Par la suite, au contraire, on l'évita ; les subterfuges de Rubens, pour s'en affranchir, sont assez connus. Dans les proportions ordinaires de son travail, l'image d'un colosse aurait été grotesque ; les dimensions restreintes des panneaux brugeois en sauvaient les difficultés : le géant n'atteignait même pas la grandeur habituelle que la nature

donne à l'homme. Nous avons décrit ou cité maint tableau qui représente *le Porteur du Christ* : on ne sera donc point fâché de lire son intéressante légende, oubliée de notre temps comme presque tous les faits qui concernent le moyen-âge.

Christophe était du pays de Chanaan; il avait assez bien profité dans sa jeunesse et acquis une assez belle taille : dix-huit pieds de hauteur, un aspect formidable n'inspiraient pas l'envie de lui chercher noise. Satisfait de lui-même, il pensa qu'un homme de sa tournure ne devait servir que le plus grand roi du monde. Il alla donc trouver le monarque le plus puissant des contrées d'alentour. Celui-ci, charmé de ses dispositions, l'accueillit avec joie et le retint près de lui. Mais il arriva qu'un jongleur chanta devant le prince une ballade, où il était fort souvent question du diable. Le roi, qui avait abjuré le paganisme, se signait chaque fois qu'il entendait le nom du malin esprit; ses gestes parurent singuliers à Christophe, qui lui demanda rudement ce que cela signifiait. Le prince ne voulut pas lui donner d'explication. — « Vous ne voulez pas me répondre, lui dit Christophe, eh bien! je ne resterai pas plus longtemps avec vous. » — Le monarque fut alors contraint de rompre le silence. « Toutes les fois que j'entends nommer le diable, ô colosse! j'ai une peur sans égale et je fais le signe de la croix pour me prémunir contre lui, pour ne point tomber en son pouvoir. » — « Puisque vous craignez le démon, reprit le géant, il est

donc plus fort que vous, et moi, je suis votre dupe. Je vous croyais la première puissance du monde, et voilà que vous tremblez ! Adieu, adieu ! Je vais chercher le diable et lui offrir mes services. » Et il s'en alla comme il le disait, cheminant à l'aventure. Pendant qu'il marchait de la sorte, il arriva au milieu d'un désert. Jugez de sa surprise, lorsqu'il aperçut une foule de soldats et, à leur tête, un homme épouvantable qui lui demanda où il allait. Christophe l'examina d'un air rogue, comme s'il ne voulait pas lui répondre ; à la fin cependant, il lui cria : « Je vais chercher le diable et le prendre pour maître ; cela te fait-il plaisir ? » — « Sans doute, reprit l'inconnu, puisque je suis le diable en personne. » — « En êtes-vous bien sûr ? ajouta Christophe. — « Je t'en donne ma parole ; ainsi, viens avec moi. » — Christophe lui prêta hommage, se déclara son serviteur et lui obéit ponctuellement. Mais il advint qu'un soir, comme ils longeaient une grande route placée entre un bois et un marécage, ils atteignirent un carrefour ; là, s'élevait une croix de pierre, qui se dessinait en noir sur le ciel cramoisi. A peine le diable l'eut-il vue, qu'il fut pris d'un tremblement général ; il sauta sans balancer dans le marais et fit un détour énorme dans la vase. Christophe ouvrit de grands yeux, ne comprenant point cette lubie. « Ah ça, lui dit-il quand il l'eut rejoint, devenez-vous fou ? Regardez un peu comme vous voilà fait ? Me direz-vous ce qui vous a passé par la cervelle ? Et tenez, vous êtes

encore blême comme de la craie. » — « Silence. mon ami, silence, répliqua le diable; laisse-moi, de grâce, me remettre. Cette croix que nous avons vue, c'est l'instrument patibulaire sur lequel est mort Jésus-Christ. J'ai beau vouloir dominer ma frayeur; quand je l'aperçois, je suis mal à mon aise. Soutiens-moi, mon cher, soutiens-moi, car le cœur me manque. » — « Poltron! lui dit le colosse, il faut donc aussi que je te méprise. Ah! tu as des syncopes et tu fais des gambades au milieu de la boue! A ton aise! fier seigneur; mais ne compte plus sur mes services. » — Le diable grinça des dents et Christophe s'éloigna. Il allait demandant des nouvelles de Jésus à tous ceux qu'il rencontrait. Un ermite le lui fit connaître et lui enseigna l'Évangile. Après quoi, il lui dit : « Prouve maintenant ton obéissance et expie tes fautes; le roi que tu sers exige des sacrifices. Tu dois premièrement garder le jeûne. » — Saint Christophe le regarda d'un air ébahi, ne comprenant point qu'on voulut faire jeûner un gaillard de sa taille. « Pensez à autre chose, » lui dit-il. — « Il faudrait que tu te misses souvent en oraison. » — « Je sais ce que vous voulez dire, mais c'est trop ennuyeux. » — « Tu vois bien ce fleuve, reprit l'ermite aux abois; un grand nombre de voyageurs périssent en essayant de le franchir. Prends-les sur ton dos et passe-les; tu feras ainsi une chose agréable à Jésus, qui te remettra tes péchés. » — « A la bonne heure! reprit le colosse, voilà un exercice qui me

plait ; je n'ai pas pour rien dix-huit pieds de haut.» Il se construisit donc une demeure près du fleuve, coupa un jeune arbre qui lui servit de bâton et s'installa dans son office. Bien des jours s'écoulèrent et il avait transporté bien des individus, lorsqu'un jour, à la brune, comme il prenait du repos, il entendit la voix d'un enfant qui l'appelait et lui disait : « Viens, Christophe, et passe-moi. » Il sortit, regarda et ne découvrit personne. Étant rentré dans sa cabane, il lui arriva la même chose une seconde fois. Au troisième appel, il vit un enfant sur le bord de l'eau, qui le pria de le transporter. « De bien bon cœur, mon petit ami, » lui dit-il. Et le prenant dans ses bras nerveux, il le plaça sur ses épaules, puis il s'avança au milieu de la rivière, son bâton à la main. L'air était doux et tranquille ; pas le moindre nuage ne voilait le sombre azur du ciel, et la lune, qui s'était levée juste au-dessus du fleuve, en damassait les vagues de sa blanche lumière. Cependant l'onde écumait, bouillonnait comme agitée par la tempête. Et le niveau montait, montait toujours. Christophe s'évertuait pour en sortir, mais il avait beau tendre ses muscles, raidir les jambes et s'appuyer sur son bâton, il ne pouvait faire un pas. Le jeune enfant devenait de plus en plus lourd et l'accablait d'un poids intolérable. Le néophyte commença donc à s'effrayer. « Qui es-tu ? demanda-t-il d'un air inquiet au petit voyageur. D'où vient que tu me surcharges d'un si grand poids ? » L'enfant lui

répondit : « Tu portes le maître du monde ; je suis celui que tu cherches et que tu dois servir. Si tu en doutais encore, plante ton bâton dans le sable ; demain tu le trouveras paré de fleurs et de verdure. » A ces mots, Jésus s'évanouit. Christophe gagna la rive, le front inondé de sueur. Il planta son bâton dans le sable. Le lendemain il était couvert de fleurs et de dattes comme un palmier. Et non-seulement, il crut depuis lors avec une foi entière, mais il voulut éclairer les infidèles. Il s'en allait par les villes et les campagnes, soutenant le courage de ses frères persécutés. Ignorant et presque barbare, il ne faisait pas de longs discours aux païens : il plantait son bâton dans le sol, priant Dieu de le faire fleurir. Et le bâton fleurissait et les peuples se convertissaient. Un roi païen en fut transporté de colère ; il envoya des soldats pour prendre Christophe et le lui amener. Le géant n'essaya point de résister, malgré sa force prodigieuse, mais quand il fut devant le monarque, celui-ci eut une peur si grande qu'il tomba de son trône. Il ordonna de mettre le colosse en prison, avec deux jeunes filles très-belles, chargées de le séduire. Christophe récita des oraisons, de sorte qu'elles l'agacèrent et le cajolèrent en vain. Le prince le fit alors battre de verges ; on lui posa sur la tête un casque de fer rouge et on l'attacha sur un siège de fer ardent ; mais le casque et le siège fondirent comme de la cire. On le lia ensuite à un poteau et quatre cents soldats lui lancèrent des

flèches ; mais les flèches s'arrêtaient dans l'air et aucune ne le touchait. Le roi prenant donc un parti extrême, commanda de lui trancher la tête, moyen qui réussit infailliblement, au dire des légendaires, et par lequel se terminent toutes leurs histoires.

Un des tableaux les plus vastes, les plus curieux de Henling, se trouve à l'hôpital Saint-Jean. Nous en avons déjà dit un mot ¹. Sa forme est celle d'un triptyque ; divers sujets y fixent les regards. Au milieu, le mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie occupe le premier plan. La vierge, assise sous un dais, porte un volumineux manteau rouge qui traîne sur la terre ; elle a un type désagréable et de longs cheveux passés derrière les oreilles. Ses joues immenses choquent la vue, et ses traits sont comme noyés dans l'ovale énorme de sa figure. Deux petits anges suspendent une couronne d'or sur sa tête. Le Christ a pour trône ses genoux : dans la main gauche, il tient une pomme ; de la droite, il met une bague à l'annulaire de sainte Catherine agenouillée devant lui. Une robe de brocart étincelant et un surcot de fourrure habillent la douce fiancée, costume pareil à celui de sainte Ursule. On trouve aussi en elle le type flamand désagréable ; un vaste front, de larges tempes, des oreilles placées derrière la tête lui donnent un air bizarre ; une couronne presse

¹ Page 217.

ses cheveux nattés et retroussés. Au-dessus d'elle, un peu plus loin, on voit saint Jean le précurseur. En face de sainte Catherine, sainte Barbe avec sa tour médite les paroles d'un livre doré sur tranche; son visage noble et beau éclipse les deux autres figures féminines. Près d'elle se tient le frère Jean Floreins, sous le costume des moines de l'hôpital : à son air joyeux, on dirait qu'il loue le travail de l'artiste.

Les chapiteaux des colonnes qui soutiennent le trône de la vierge méritent spécialement l'attention; quatre épisodes, quatre scènes d'hôpital y sont figurées; elles rappellent les douleurs du peintre : Hemling a sans doute voulu nous transmettre un poétique souvenir de son infortune et de la charité qui l'adoucit. La nature ne lui avait pas donné une âme ingrate.

Sur les derniers plans du panneau central et sur les deux ailes, tout un monde se déroule. Nous apercevons d'abord saint Jean l'évangéliste, en face de saint Jean le précurseur : il est admirable de dessin et de coloris : on ne peut voir une tête plus belle, qui exprime mieux la réflexion. Puis l'histoire des deux élus passe devant nos yeux, au fond de la perspective. Elle se termine, sur le volet de gauche, par la décollation du héraut qui annonçait dans le désert la venue du Fils de l'homme. Le fleuve où le Christ est baptisé, les collines et les champs qui l'entourent émerveillent par leur éclat, leur fraîcheur et leur vérité. L'aile

droite nous montre saint Jean l'évangéliste à Pathmos, près d'écrire la vision de l'Apocalypse, dont les formes mystérieuses se déploient devant ses regards. Il occupe une roche avancée que battent les flots de la mer ; une mousse touffue porte ses pieds sans tache. Il lève la tête et considère avec un sentiment d'extase la divine apparition. L'intelligence brille dans ses yeux magnifiques, sur sa bouche délicate, sur son front plein de grâce. Une barbe et des cheveux blonds encadrent sa figure ; la nuance en est charmante et sa pose a un naturel exquis. La tunique et le manteau sont drapés avec un art sans égal : les premiers peintres de l'Italie auraient été fiers de signer un pareil chef-d'œuvre. Il faut encore louer les nobles têtes des vieillards qui jouent de la musique.

Ordinairement l'extérieur des volets ne répond point à la beauté de leur face interne et à l'éclat du tableau central. Il n'en est pas de même ici. Le dehors des vantaux représente deux frères hospitaliers, qui vivaient du temps de Hemling et furent sans doute au nombre de ses admirateurs : l'un se nommait Antoine Seghers et avait la direction de l'hôpital ; l'autre, Jacques de Kenninck, était boursier. Il n'y a guère de morceaux plus parfaits. A côté d'eux sont peints leurs patrons : les uns et les autres se détachent sur une muraille qui est elle-même un chef-d'œuvre. L'autre battant contient l'image des sœurs hospitalières Agnès Cazenbrood, la supérieure, et Claire van Hulthem, près

de leurs patronnes sainte Agnès et sainte Claire; elles ne méritent pas d'aussi grands éloges et le sexe aimable a encore une fois le désavantage. Ces quatre figures sont néanmoins très-curieuses; elles nous mettent en rapport avec d'estimables personnages, qui furent, selon toute apparence, bienveillants pour le grand homme, comprirent son âme poétique et se montrèrent dignes de vivre à jamais, transfigurés par son pinceau. Elles complètent dans une certaine mesure les renseignements qui le touchent; elles nous font connaître les pieux amis dont la faveur l'encouragea, au sortir d'une lutte mortelle contre la souffrance et pendant sa lutte périlleuse contre l'idéal. Les portraits des sœurs hospitalières semblent prouver que des nonnes partageaient avec les moines Augustins les fatigues de leur charitable mission.

Les dix tableaux que le roi de Hollande possède, et qui forment l'histoire de saint Bertin, provoquent aussi l'admiration la plus enthousiaste. On se demande de bonne foi comment un homme a pu créer ces merveilles, sans autre aide que son génie, sans autre moyen que son pinceau. De tels prodiges réconcilieraient avec la nature humaine, si on pouvait oublier qu'ils sont l'œuvre d'une âme d'élite, qu'ils rayonnent comme de célestes fruits bien au-dessus des têtes vulgaires et que la multitude ignorante cherche toujours à les détruire dans leur fleur. Quoi qu'il en soit, on éprouve ce glorieux étonnement que l'art doit exciter pour

obtenir ses plus beaux triomphes. Ses ouvrages ont alors quelque chose de surnaturel et inspirent l'idée d'un monde accompli. Les divers genres se prêtent à cet effet ; il n'en est aucun où les talents supérieurs ne puissent vous affranchir des bornes du réel. Un bouquet de Van Huysum, un chenal immobile et radieux d'Albert Cuyp, en atteignant l'extrême frontière de l'adresse possible, éveillent le sentiment de l'infini.

Aux descriptions que je viens de faire, je devrais peut-être en ajouter d'autres. Beaucoup de panneaux, dont je n'ai rien dit, portent la lumineuse empreinte du talent de Hemling. Tels sont particulièrement la *Cène* de l'église Saint-Pierre à Louvain, l'*Adoration des Mages* que possède l'hôpital Saint-Jean, l'admirable *Vie de Jésus* conservée à la Pinacothèque, la tête du Sauveur qui orne la même collection, plusieurs tableaux réunis en Hollande chez S. M. Guillaume II, en Prusse dans le Muséum, ou que le hasard a disséminés ailleurs. Le courage me manque pour entreprendre cette tâche. Que sont de vaines paroles, image d'une image, près d'aussi étonnantes créations ? Les mots ne sauraient lutter contre la peinture : ils demeureront vagues, froids et blêmes, quand on s'efforce de les rendre précis et colorés. L'historien avoue son impuissance ; le lecteur se fatigue des pâles esquisses, dont il distingue à peine le trait. Qu'il aille donc lui-même devant ces compositions brillantes, qu'il en goûte le

charme profond, la douceur intime : nul autre hommage ne vaut celui-là, nul attrait n'égale celui d'un chef-d'œuvre et personne ne loue aussi bien les artistes que les enfants de leur génie.

CHAPITRE XI.

Dernière période de l'École brugeoise.

Jérôme Bosch ; sa vie , sa manière , ses ouvrages. — Érasme.
— Cornille Engelbrechtsen : biographie , caractère de ses productions. — Décadence de Bruges.

Jusque-là les peintres de Bruges avaient étudié, figuré le monde, l'homme et la religion, sous leur aspect le plus brillant et le plus doux. La piété, l'innocence, le calme de l'esprit, l'amour du bien sans haine du mal, passaient de leur âme sur leurs tableaux, de leurs tableaux dans le cœur de la foule. Leur vulgarité même est ingénue : elle n'a point pour source les joies cruelles de la raille-

rie : c'est l'imitation naïve des formes que nous voyons le plus communément. Ils expriment avec peine les sentiments odieux, la colère, la perfidie et la méchanceté. Un homme dur, barbare, intraitable, devient un homme sérieux et pensif¹ : il n'a pas l'air le moins du monde irrité. Les bourreaux s'apitoyent sur leurs victimes, l'émotion leur crispe les nerfs; les juges, les tyrans n'effrayent point par leur mine rébarbative : on ferait volontiers leur connaissance, on les prendrait pour amis, tant ils ont de bonnes figures, candides et inoffensives²! Les braves gens doivent bien souffrir du rôle sanguinaire qu'on leur impose! Allez à la messe, honnêtes bourgeois; retournez dans votre famille, et chargez de vos fonctions dramatiques des individus moins compatissants.

Cette harmonie que désire l'intelligence, que rêvent les poètes, l'école de Bruges l'a personifiée, réalisée sur ses tableaux. Point de guerre entre l'homme et la nature : plus d'orages, plus de bouleversements, plus de ciel voilé, ni de jours mélancoliques; partout de l'herbe, des fleurs, des rameaux verts, l'oiseau qui chante, l'onde qui rayonne, l'étoile qui se lève, un printemps éter-

¹ Tel est le juge qui condamne saint Hippolyte, dans le tableau de l'église Saint-Sauveur; les païens, sur la chaise de sainte Ursule, ont le visage parfaitement tranquille.

² Voyez, entr'autres preuves, le juge et les bourreaux du *Martyre de saint Érasme*.

nel ! Plus de guerre entre les enfants de Dieu sauvés par le Christ ; ils s'aiment tous d'un amour ineffable, ou se pardonnent comme l'enseigne l'Évangile. Les tourments des saints rappellent un autre âge, celui qui a précédé le triomphe de la loi divine : on les contemple sans chagrin et sans amertume, comme on se souvient d'une douleur passée : Jésus les fortifie et le bonheur les attend. Plus de guerre entre l'homme et Dieu : les voilà réconciliés pour toujours. L'ordonnateur des choses sourit au milieu des nuages : les fidèles tendent leurs mains vers lui, murmurant des actions de grâce et versant des larmes de tendresse. Ce n'est point le Seigneur des armées, le terrible Jéhovah, qui frappe du glaive et menace à travers les tempêtes : c'est le Créateur du monde, le Père de l'humanité, un ami généreux et un bienveillant consolateur. L'idéal chrétien le plus parfait gouverne tous les rapports de l'homme, de Dieu et de la nature.

Mais cet idéal est en contradiction avec la réalité ; il déguise une partie de l'univers et cache une partie des doctrines religieuses. Le calme perpétuel, l'incessante harmonie doivent prendre place au nombre des fictions. Le globe et l'atmosphère ont leurs crises, l'homme ses vices, Dieu ses jours de châtimement. Quelque agréable, quelque tenace que soit l'illusion, elle finit par se dissiper : un esprit positif ou sombre en écarte au moins le voile, mettant à nu les difformités des

choses. L'école brugeoise ne pouvait donc manquer de produire un artiste, qui, en se servant de ses moyens techniques et de sa manière, lui ferait une sorte d'opposition et la démentirait. Dans la création des Van Eyck, il fallait un ange déchu : cet ange porta le nom de Jérôme Bosch.

Quand le peintre fantastique, le peintre de l'enfer et des damnés, se montra-t-il parmi les vivants ? On sait qu'il imagina ses diableries dans la seconde moitié du xv^e siècle, mais on ne connaît point la date de sa naissance. Il vint au monde à Bois-le-Duc, aspira dès son jeune âge les brouillards de la Hollande et vécut sous son pâle soleil. Le climat du Nord l'influença plus vivement que les artistes belges ; son cerveau se remplit de chimères. Il passa lui-même comme un songe et nul souvenir de ses actions ne nous est demeuré. Son pinceau était ferme, délicat et rapide ; il commençait plusieurs tableaux à la fois, travaillant à l'un ou à l'autre, selon son caprice. Il avait aussi l'habitude d'esquisser les figures de ses panneaux sur une impression blanche et employait des couleurs transparentes, pour que ce fond concourût à l'effet qu'il voulait obtenir. Les plis de ses costumes n'étaient pas si brisés, si recherchés que ceux des artistes contemporains. On voyait de lui à Amsterdam, pendant le xvi^e siècle, une *Fuite en Égypte*, où Marie était assise sur un âne et où Joseph, plus près du spectateur, demandait sa route à un paysan. Une auberge se montrait dans

le lointain, environné d'une foule nombreuse, considérant des bateleurs étrangers, qui faisaient danser un ours. Tout cela était drôle et bizarre. Il avait aussi peint un *enfer*, représenté au moment de la délivrance des patriarches ; Judas voulait s'enfuir avec eux, mais les diables se servaient d'une corde pour le retenir et le tiraient en arrière : des monstres singuliers remplissaient le tableau. Les flammes, les brandons, les torrents de vapeurs attestaient le plus rare talent. Aussi aimait-il beaucoup les sujets dans lesquels le feu était nécessaire. L'amateur Jean Dietringh, de Harlem, possédait autrefois plusieurs morceaux de Jérôme Bosch, qui figuraient des saints : un moine, dans le nombre, disputait avec des hérétiques concernant la vérité de leurs principes : tous jetaient leurs livres au milieu d'un bûcher, ceux des mécréants brûlaient, celui du fidèle montait dans les airs : le bois embrasé, les cendres, les charbons semblaient naturels, le saint et ses amis se distinguaient par leur noblesse, les docteurs hétérodoxes par leurs mines et leurs gestes bizarres. Il traitait quelquefois avec bonheur le genre sérieux : on admirait jadis à Amsterdam un portement de croix, où il avait mis plus de retenue et de gravité que d'habitude. Un de ses chefs-d'œuvre montrait un roi et d'autres personnages saisis d'étonnement : les figures, les barbes, les cheveux peints avec hardiesse et légèreté offraient réellement un beau coup d'œil. Ses

ouvrages pénétrèrent de bonne heure en Italie; un certain nombre sont décrits par l'anonyme. Dans la collection du cardinal Grimano se trouvait un enfer sur toile, plein de monstres variés, une autre composition fantasmagorique et la baleine avalant Jonas, sans compter une Fortune. Deux grands tableaux ornaient la salle où se tenait le conseil des Dix. Mais l'Espagne surtout accueillit bien et rechercha ses visions sinistres. Elles convenaient à la lugubre piété de cette nation féroce. Dieu ne lui apparaît point comme le pouvoir créateur et conservateur : elle lui donne l'aspect terrible d'un juge, les sanguinaires pensées d'un tyran. On croirait voir une de ces peuplades indiennes, qui ont abjuré le culte de Brahma et de Wishnou, les paternelles déités, pour obéir à Siva, le génie barbare, couché dans ses moments de loisir sur le serpent Ananta, dont la gueule distille sans relâche un venin mortel. Les spectres de Jérôme Bosch, ses délirantes inventions, les tortures des damnés, les effrayants lointains de l'abîme leur présentaient donc l'emblème de leurs conceptions religieuses. Maintenant encore la plupart de ses tableaux sont en Espagne. « Ces créations, nous apprend le père Siguenza, se divisent en trois classes : les unes se rapportent à la vie et aux souffrances du Christ; les secondes ont pour sujet les tentations de saint Antoine, et d'autres ermites, le purgatoire, l'enfer avec ses diables, des dragons, des quadrupèdes, des oiseaux sur-

naturels, qui inspirent l'horreur et l'épouvante; les dernières traitent des motifs symboliques, nos vices y sont figurés de mille manières, le monde intérieur des passions y prend mille formes pleines de sens. » Dans la dernière catégorie se place le *Triomphe de la mort* que possède le Musée de Madrid. Une immense foule surcharge le tableau; parmi ces groupes sans nombre, la mort éperonnant son blême cheval et armée de sa faux, court bride abattue, en répandant la terreur; elle force les vivants à entrer dans son royaume. Une troupe de squelettes la seconde et les contraint de franchir le seuil. Sur le premier plan, sont personnifiés le vide des grandeurs humaines et l'instabilité de nos plaisirs. Un roi, auquel la victorieuse furie montre sa dernière heure, tombe enveloppé dans son manteau de pourpre et se laisse malgré lui enlever toutes ses richesses. Des jeunes gens de l'un et l'autre sexe, attablés à un festin, voient leur banquet, leurs joyeux propos, leur allégresse interrompus, et cherchent vainement à se défendre du trépas. Le char de la mort traverse la scène, pour recueillir les victimes. Dans la cellule de moine, où expira Philippe II, une de ces funèbres images se trouvait suspendue devant les yeux du monarque.

La grande quantité d'ouvrages de Jérôme Bosch disséminés en Espagne a fait croire qu'il avait vu ce pays et montré son talent sur les lieux mêmes. On ne sait toutefois rien de positif à cet égard. On

a prétendu aussi qu'il gravait sur bois et l'on a mentionné pour preuve une estampe de ce genre qui porte la date de 1522. Mais il mourut, selon toute apparence, dans sa ville natale, en 1518. Le registre de la confrérie nommée *Illustre lieve broederschap*, à Bois-le-Duc, relate que pendant cette année elle perdit un de ses membres : *Hieronymus Agnen, alias Bosch, insignis pictor* : Jérôme Agnen, autrement dit Bosch, célèbre peintre. Il s'agit évidemment de notre artiste, car on ne peut supposer que deux hommes du même nom, de la même ville, tous deux contemporains, soient devenus également fameux.

L'exactitude et la vérité qui forment la base de l'école néerlandaise ne manquent point à Jérôme Bosch : il observait la nature, sans le moindre, doute, mais il ne l'observait et ne la reproduisait point d'une manière aussi patiente que les Van Eyck. La bizarrerie de ses conceptions nuit à sa fidélité : sa verve l'entraînait et précipitait son travail. Cette rapidité lui procura néanmoins un avantage : elle rendit sa forme plus libre et plus souple ; il exprima mieux les attitudes, les mouvements de l'homme et des animaux. Il donne aux figures, aux objets le caractère qu'il veut et semble toujours avoir réalisé son intention : l'esprit, la finesse le distinguent souvent. L'espace imaginaire de ses tableaux, quoique plein d'hommes, de bêtes, de monuments, de détails agrestes, ne paraît point encombré ; il y a même de grandes

places vides et des échappées de vue solitaires. Son goût capricieux se retrouve dans ses dispositions générales. Il pousse bien plus loin que toute l'école brugeoise le contraste de l'ombre et de la lumière, des teintes froides et des teintes ardentes. Il oppose volontiers le cinabre, le vert de glaïeul, le brun roux, à l'ocre mêlé des nuances bleues ou à des fonds d'un azur verdâtre. Les flammes jaunes et rouges se détachent sur la fumée sombre, de vifs éclairs illuminent l'eau des étangs ou sont réfléchis par les armures que portent de hideux squelettes. Jérôme Bosch ne devait pas plus chercher l'harmonie dans l'exécution que dans la pensée : il voyait surtout le désaccord, l'antagonisme des choses. L'œil a besoin de s'habituer à sa couleur : elle semble rude et même criarde au premier abord. Mais on ne peut lui dénier un esprit large et vigoureux.

Jérôme Bosch créa dans la peinture le genre fantastique. Dürer, Aldorfer, Lucas Cranach, les Breughel, Callot et Goya lui ont tous été redevables. Quoique doués d'un talent peu ordinaire, ils ont marché sur ses traces en dépit d'eux-mêmes : il avait parcouru ce chemin avant eux et il fallait le suivre bon gré mal gré. Sans doute les apocalypses, les jugements derniers que l'on avait peints précédemment, brillaient comme des flambeaux à l'entrée de cette route ; mais leur lumière n'en éclairait que les abords et l'on n'en connaissait pas l'étendue. Les dogmes chrétiens y avaient jeté les

artistes plutôt que leur goût spécial. Le catholicisme entretenait dans les esprits l'amour du merveilleux; il les attirait sans cesse hors de la nature, parmi les visions, les prodiges, le ciel, l'enfer. le purgatoire, les saints, les anges. les trônes, les dominations; sous son empire, tout devient miracle ou symbole : les nuits se remplissent de fantômes, les jours, d'extases mystiques. Van Eyck, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, Hemling s'étaient arrêtés aux portes du monde inaccessible; mais le quinzième siècle avait pour tâche de montrer à la peinture ses différents buts : Jérôme s'élança impétueusement hors de l'air que nous respirons. Le lieu des supplices devint sa principale demeure intellectuelle : comme le Dante et Milton, il erra au sein des ténèbres visibles. Son pinceau se joua de la réalité, il défit ce que Dieu avait fait, accoupla les formes les plus hétéroclites et engendra des spectres sans nombre. Le lieu où il les évoque n'est pas moins bizarre; ce sont de vastes châteaux en ruine, des plaines marécageuses, des terrains accidentés, avec des ponts fantasmagoriques, des paysages pleins de tours, de maisons, de chapelles qui vomissent des flammes par leur cime et dégorgent de sulfureuses vapeurs : d'autres tableaux ont l'air de grandes cuisines diaboliques, où l'on rôtit, fait bouillir et accommode les damnés.

Il ne faut pas croire cependant que Jérôme Bosch soit un peintre moqueur et tourne ses sujets

en ridicule : l'humour, la fantaisie complètement libre, dénuée de toute croyance intime et se faisant un jeu du monde entier, ne devait lancer que plus tard, dans la nuit du doute, les capricieuses lueurs de ses feux d'artifice. A cet époque, la dévotion régnait encore. Jérôme Bosch avait foi dans le christianisme et tremblait peut-être lui-même devant ses effrayantes compositions. Il voulait rendre les hommes pieux par la terreur, comme Jean Van Eyck par de plus doux sentiments. Il n'avait pas l'idée qu'il personnifiait des songes, mais pensait revêtir d'une forme plastique des vérités inébranlables. Intelligence sombre et mélancolique, il voyait surtout le néant des choses humaines : dépouillant la vie de son riche costume, il en montrait les horreurs secrètes : il lui arrachait son masque de soie, et une tête de mort, apparaissant derrière, glaçait de crainte les spectateurs. Ses allégories avaient toutes le même but : de ce nombre est le fameux tableau de l'Escorial intitulé : *Omnis caro fœnum*. Il y a peint les plaisirs sur un char trainé par des monstres, précédé par des diables et suivi par la mort ¹.

Dans le nombre des hommes qui ont manié le

¹ Descamps termine son article sur Jérôme Bosch par ce trait naïf : « C'est bien dommage qu'il n'ait conçu que des idées monstrueuses et terribles : ce qui suspend, c'est que ses tableaux ont été fort chers. A quel prix auraient-ils donc été s'il avait traité des sujets riants ? » Voilà ce qui s'appelle juger un homme !

pinceau durant le quinzième siècle, il ne faut point oublier l'ennemi de Luther, l'ami d'Holbein, Erasme. Venu au monde pendant la nuit du 27 au 28 octobre 1465, il y débuta sous de tristes auspices. Son père Gérard, homme fin et sensible, était de Gouda : ayant fait la connaissance de Marguerite, fille d'un médecin de Zevenbergen, il conçut pour elle une violente passion. Elle lui témoignage un aussi ardent amour, de sorte que, sans attendre le mariage, ils procréèrent d'abord un enfant, que l'on appela Antoine. Leur verve ne diminua point, et, au bout de deux années Marguerite conçut de nouveau. Hélié, le père de Gérard, s'inquiéta d'un si vif attachement et, pour l'éloigner de sa maîtresse, voulut le contraindre à embrasser l'état ecclésiastique : ses autres fils, qui étaient tous mariés, vinrent à son aide. Mais lui, plein d'une tendresse profonde, ne pouvait supporter l'idée d'une condition qui creuserait un abîme entre lui et Marguerite, et l'empêcherait de l'épouser comme c'était son vœu le plus ardent. Sa famille dès lors le persécuta ; il prit le parti de s'enfuir, et il écrivit en chemin une lettre à son père et à ses frères, pour leur annoncer qu'il ne les reverrait jamais.

Il avait reçu de l'éducation et en avait profité, mais ne possédait aucune fortune ; il se dirigea vers Rome, dans l'espoir que sa belle écriture lui fournirait le moyen d'y vivre à son aise : on connaissait depuis très-peu de temps l'art du typo-

graphe, les livres imprimés étaient encore rares et chers. Il se trouva d'abord dans une grande perplexité ; mais ses manuscrits se vendirent, il en fit un petit commerce et l'indigence ne le tourmenta point. Sa seule douleur était d'avoir quitté Marguerite, d'ignorer sa situation depuis son départ.

La pauvre fille de son côté versa bien des larmes : sa grossesse devenait chaque jour plus visible ; elle aurait néanmoins voulu la cacher à tous les yeux. Elle alla donc secrètement à Rotterdam, pour échapper aux médisances des petites villes. Ce fut-là, dans la tristesse et l'abandon, qu'elle enfanta le célèbre Érasme.

Dès qu'elle fut remise de ses couches, elle retourna chez elle. La mère de Gérard, qui pleurait sans doute son fils, se chargea du fruit clandestin de ses amours. Cependant sa famille commença des recherches pour savoir ce qu'il était devenu, et apprit qu'il habitait Rome. Ses frères lui écrivirent que sa maîtresse était morte : il eut la simplicité de croire à cette fausse nouvelle et tomba dans le plus amer chagrin. Ce qu'on n'avait pu obtenir de lui par la persécution, il le fit alors de lui-même ; dégouté des plaisirs trompeurs du monde, il se voua au Dieu paternel qui console l'infortune. Ayant été ordonné prêtre, il s'achemina vers son pays. Quels furent sa surprise, sa joie, sa douleur et ses regrets, quand il sut que la femme de son choix vivait encore ! On dit qu'il respecta ses vœux,

que son amour sanctifié changea des caractères : uni à Marguerite d'une affection toute morale, ses désirs, ses projets, ses espérances se concentrèrent sur ses fils; ils devinrent aussi la principale occupation de leur mère.

Dès que le petit Érasme eut cinq ans, Gérard l'envoya à l'école chez Pierre Winkel directeur d'une pension à Gouda. Il fut ensuite placé, comme enfant de chœur, dans la cathédrale d'Utrecht et y resta jusqu'à l'âge de neuf ans. On le mit enfin au collège de Deventer, où Marguerite se fixa près de lui, pour l'entourer de soins et le protéger contre les maux dont sa faible organisation le menaçait. Ils vécurent de la sorte plusieurs années, le fils étudiant avec ardeur, la mère ne songeant qu'à son fils, attendant l'heure de sa sortie des classes, joyeuse de ses progrès, rassemblant autour de lui son espoir et ses souvenirs.

Pendant qu'elle veillait sur cette chère santé, une peste éclata dans la ville, et elle tomba elle-même sous les redoutables coups dont elle préservait son fils. Le mal contagieux ayant infecté la maison, Erasme dut la fuir : il revint à Gouda, près de son père. L'ancien amour de Gérard ne s'était pas éteint dans son cœur : la flamme contenue y répandait une chaleur profonde et intime; quand le ministre encore plein d'une secrète affection apprit la mort de sa maîtresse, une langueur générale le saisit et, au bout de quelque temps, il expira lui-même de chagrin. Il avait confié le sort

de ses enfants à trois tuteurs ; mais ceux-ci, n'ayant pas plus d'honnêteté que la grande masse des hommes, dissipèrent le bien de leurs pupilles. Alors, sachant qu'il leur faudrait un jour rendre compte, ils employèrent tous les artifices pour les contraindre à se jeter dans un ordre monastique : ils échouèrent pendant longtemps, mais Antoine finit par céder. Un ami d'Érasme, qui habitait le couvent de Stein, près de Gouda, lui décrivit son genre d'existence comme le plus doux que l'on pût choisir ; il lui vanta la liberté dont on jouissait dans la maison, l'accord fraternel qui régnait entre les cénobites ; enfin il lui montra la riche bibliothèque et lui dit que tout son temps serait consacré à l'étude. Le pauvre jeune homme fut ébloui par cette brillante perspective ; la dernière promesse le charma surtout. Dans un moment de défaillance, à l'âge de 21 ans, il se laissa tonsurer. On lui tint parole d'ailleurs ; il accrut ses connaissances et fit de grands travaux. Lorsqu'il avait une heure de loisir, il prenait la palette et se délassait, en peignant, de ses recherches prolongées. Il exécuta de la sorte un bon nombre de tableaux, entr'autres un Jésus que l'on mettait en croix : ce dernier ouvrage était soigneusement gardé dans le cabinet du prieur, Cornille Muscius, de Delft, et on lisait au-dessous l'inscription suivante : « Ne méprisez pas ce tableau ; il a été peint par Érasme, pendant qu'il était religieux au monastère de Stein. » Plus tard, le couvent fut détruit de fond en comble ;

les panneaux du jeune solitaire périrent avec l'édifice. Un dessin qu'on voit dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne, passe pour être de lui : cette esquisse représente un moine debout, tenant de ses deux mains un livre fermé. Personne n'ignore que l'auteur mourut à Bâle en 1536.

Le goût de la peinture se propageait dans toutes les villes des Pays-Bas : c'était comme une aube douce et lente qui les éclairait peu à peu ; elle finit par atteindre Leyde, cette future pépinière de glorieux talents. On y vit d'abord naître un graveur, qui est connu sous le nom d'Engelbert de Leyde. On possède encore de lui plusieurs estampes, offrant pour signature un E gothique, datées de 1466, 1467, ou de quelque autre année voisine. C'était un homme instruit et l'on doit croire que, selon l'habitude de l'époque, il maniait le pinceau comme le burin. Sa femme, en 1468, accoucha d'un fils qui porta le nom de Cornille Engelbrechtsz. Il est vraisemblable qu'il eut pour maître son père. Leyde n'avait pas encore l'importance et la richesse qu'elle acquit plus tard, vers la fin du seizième siècle ; l'amour du beau attendait pour s'y développer une occasion favorable ; la peinture à l'huile même y était peu connue. Engelbrechtsz fut sinon le premier qui employa la nouvelle méthode, au moins un des premiers dont elle rehaussa les couleurs. Il dessinait bien, peignait d'une manière facile et ingénieuse, soit avec le procédé flamand, soit avec la gomme et l'eau d'œuf. Quoique son

esprit et sa main fussent rapides, ses ouvrages étaient soignés; il savait surtout exprimer les passions et ornait habilement ses tableaux. Il avait deux fils qui étudiaient sous lui : Lucas de Leyde, se trouvant orphelin de bonne heure, prit également ses leçons. Il s'attacha au plus âgé des deux frères, lequel aimait à peindre sur vitraux; comme ils ne se quittaient point et s'exerçaient ensemble, il contracta le même goût; par la suite, il devint fort adroit dans ce genre de travail. En 1553, Engelbrechtsz mourut à Leyde, âgé de soixante-cinq ans. Ses joies, ses douleurs, ses espérances et ses regrets n'ont pas laissé des traces plus profondes. Que n'a-t-on pas dit sur la misère de l'homme, sur la rapidité de ses jours, sur l'inconstance du bonheur et de la gloire? Ces tristes idées reviennent pourtant sans cesse à l'esprit : voilà un artiste doué d'un grand talent, qui a aimé, souffert, rêvé, adoré comme nous la nature, et cinq ou six lignes sont tout ce qui reste de lui ! Son tombeau n'existe plus, sa famille est détruite, son souvenir oublié; ses ouvrages mêmes ont péri, et la poussière qui le composait dort peut-être au fond d'un canal, dans la vase immonde où rampent mille insectes.

Au-dessous de son portrait, dans une édition de Van Mander, on lit ces paroles latines :

Hic inter primos, oleo de semine lini

Expresso, in Batavis pingere qui didicit.

Miramur vultus quos pinxit, chromata læta,

Pictorum hunc Lucas flos colit artificem.

« Il fut un des premiers qui, en Hollande, surent peindre avec l'huile de lin. Admirons les figures qu'il a dessinées et son brillant coloris. Lucas de Leyde, la fleur des artistes, vénère en lui son maître. »

Le temps n'a épargné qu'un très-petit nombre de ses tableaux. L'un d'eux ornait autrefois l'église du monastère de Mariën-Poel, près de Leyde. Ayant une grande estime pour cette peinture, désirant la conserver, aussi bien que la mémoire de leur compatriote, les échevins la firent prendre et mettre à l'hôtel de ville ; elle y était à l'époque de Karel Van Mander, mais placée trop haut pour qu'on pût en apprécier la délicatesse et le style. On l'y voit encore de nos jours. C'est un triptyque dont le milieu représente le Messie entre les deux larrons : des figures nombreuses les environnent, Marie-Madeleine s'agenouille en pleurs au pied de la croix ; plus loin, la Vierge accablée de désespoir est soutenue et consolée par un groupe de femmes. L'aile gauche retrace le sacrifice d'Abraham, le serpent d'airain occupe l'aile droite. Audessous, un panneau longitudinal offre aux regards le corps d'Adam, qui donne naissance à l'arbre de la nouvelle vie : un chanoine et une abbesse sont agenouillés auprès, ayant pour patron le saint évêque Thomas ; en face d'eux se tiennent cinq nonnes, que protège saint Augustin. Sur le dehors des volets, un disciple a barbouillé la Flagellation et le Christ couronné d'épines.

L'exécution de ce tableau ne donne pas une brillante idée de l'auteur : si c'était un bon peintre, ce n'était pas un peintre de première force. Les contours sont durs et raides, les mouvements peu naturels et anguleux. Quoiqu'ils n'aient point une maigreur choquante, les nus laissent beaucoup à désirer. Quelques têtes seulement flattent les yeux des spectateurs, celle du chanoine, par exemple : elle est douce et d'un beau fini. Les draperies attestent de la négligence; il y a dans le paysage des fautes contre les lois de la perspective, et le bleu grisâtre des lointains produit un mauvais effet. Les couleurs sont vives, mais sans harmonie, les ombres solidement accusées. On ne peut toutefois méconnaître dans cette image un habile pinceau.

Près de ce retable s'en trouvait jadis un autre, qui venait aussi du monastère de Mariën-Poel : on voyait au milieu la descente de croix et alentour, dans six médaillons, six douleurs de la Vierge. Les donateurs à genoux priaient sur les vantaux. L'hôtel-de-ville possédait encore du même artiste une grande toile, où il avait peint à la détrempe une adoration des Mages : l'ordonnance et les draperies en étaient fort belles; le style montrait combien Lucas de Leyde avait étudié la manière de son maître. Ces morceaux ont depuis longtemps disparu.

La production la plus importante de Cornille, celle que Van Mander appelle son chef-d'œuvre,

est de même anéantie. Elle décorait primitivement le tombeau du sire de Lokhorst, dans l'église Saint-Pierre, à Leyde. Elle fut ensuite transportée dans la demeure de cette famille, puis à Utrecht, chez un nommé Van den Bogaart, qui avait épousé une fille du défunt. Le sujet en était emprunté à l'Apocalypse : l'Agneau mystique ouvrait devant le trône de Dieu le livre scellé de sept sceaux. Tous les habitants du ciel l'environnaient, et parmi eux on trouvait de charmantes figures, des corps gracieux, dont on ne pouvait que louer les attitudes. Une foule d'actions diverses animaient ce tableau. En bas l'on voyait beaucoup de personnes en prières et au-dessous d'elles les portraits des donateurs. Il fut admiré des peintres, aussi longtemps qu'il exista.

Un ouvrage d'Engelbrechtsz orne la galerie de Vienne : c'est un de ses meilleurs, à ce qu'il paraît. Il a la forme d'un triptyque et représente la Vierge assise sur un trône, tenant son fils sur ses genoux : celui-ci prend des cerises qu'un ange lui offre dans une assiette. Près de Marie, on aperçoit saint Joseph occupé à lire. Les images des donateurs couvrent les ailes. Ici se terminent tous les renseignements que nous pouvons donner sur ce peintre jadis fameux, dont la gloire roule ensevelie au fond du torrent des âges.

Cependant la ville de Bruges perdait chaque jour de la prospérité qui la rendait si brillante. Le bonheur donne de l'orgueil, et l'orgueil de

l'outrecuidance. C'est là l'histoire des communes flamandes; leur richesse les enivrait, leur présomption franchissait toutes les bornes, et, ne croyant plus que rien leur fût impossible, elles se lançaient dans de téméraires entreprises. Philippe le Bon répétait souvent qu'il fallait leur courber la tête sous le joug du malheur, qu'elles avaient besoin d'être gouvernées par ce maître impitoyable. Je comprends la turbulence d'une nation qui poursuit un grand but, au milieu du danger, de l'enthousiasme et de l'inquiétude. Mais les révoltes des cités néerlandaises, quel en était le sens, où en est la justification? Mutineries dénuées de principes, folles émeutes, sanglantes puérilités, que l'historien examine avec tristesse et qui ne font pas naître son intérêt. Les séditions perpétuelles de Bruges troublaient le commerce et effrayaient les marchands. Ils n'attendaient qu'une occasion pour se transporter ailleurs : le soulèvement de 1488 finit de les décider. On avait alors vu les Brugeois retenir l'archiduc Maximilien dans une maison construite sur la place du marché, place qu'ils avaient préalablement garnie de palissades; au milieu de l'enceinte, on apporta des instruments de torture, on dressa un échafaud. Une espèce de tribunal s'y établit pour juger les partisans du prince; on leur donnait ensuite la question et le bourreau les mettait à mort. Aucun détail de ces affreuses scènes n'échappait aux regards de leur seigneur, dont la fenêtre était

tournée vers la place. Quand il fut libre, après trois mois de captivité, il dépouilla les séditions de leurs privilèges commerciaux. Anvers, plus tranquille et plus soumise, se développait alors rapidement : la commune brugeoise, poussée par cette jalousie qui forme un des caractères de la nation, avait en 1485 défendu aux marchands de s'y rendre. Maximilien lui conféra tous les avantages que perdait sa rivale. Plusieurs négociants vinrent s'y fixer. En 1511, les Portugais suivirent cet exemple et déterminèrent la ruine de Bruges : c'était la nation la plus riche, la plus active, parmi celles qui trafiquaient dans les Pays-Bas. Elle avait aux Indes de-puissants comptoirs et en Europe le monopole des produits orientaux. Des flottes de vingt, de vingt-cinq navires quittaient le port de Lisbonne pour celui de l'Écluse. Les compatriotes de Gama entraînent les Italiens, puis les marchands des villes anséatiques. Bruges tomba peu à peu dans une langueur dont elle n'est jamais sortie, dont elle ne sortira probablement jamais. Le silence habite ses rues désertes; la pauvreté frissonne et jeûne sous le toit de ses maisons gothiques. Plus d'étrangers, plus de fêtes, plus d'ivresse : dès que la nuit tombe, vous diriez une ville morte. Formidable expiation d'une arrogance depuis longtemps dissipée!

Les beaux-arts, cette image de la vie réelle, pâlirent comme la fortune de la cité. L'école de Bruges alla dépérissant : deux ou trois hommes rap-

pelèrent sa gloire antérieure pendant le xvi^e siècle; ils demeurèrent fidèle au style des Van Eyck et en prolongèrent l'existence jusqu'à l'avènement de Rubens. Tels furent Antoine Claeysens et Pierre Pourbus ¹. Mais ils ne marchèrent pas en première ligne dans le chœur triomphal des peintres néerlandais. L'Italie rayonnait alors d'une vive splendeur, qui éblouissait tous les yeux; de nouvelles tendances se produisaient au jour, le foyer du beau se déplaça. Chaque ville emprunta un peu de flamme à l'école brugeoise pour allumer, pour échauffer son âtre encore ténébreux; l'inspiration et le génie se dispersèrent. Mais on ne put s'affranchir, comme on le voulait, de la domination des Van Eyck; leur pensée profonde avait si bien plongé dans les lois intimes de l'art septentrional, qu'on lutta au moins cent années contre eux avant d'échapper à leur manière. Le seizième siècle entier fut rempli par ce combat; l'influence des Italiens et celle des traditions locales se balancèrent mutuellement : le soleil du midi et les brillantes lunes du nord semblaient éclairer à la fois les tableaux. Hors du pays, en Allemagne, l'empire des Van Eyck ne fut point

¹ Hotho, à l'exemple de Fiorillo, place Antoine Claeysens dans le quinzième siècle. C'est une erreur des plus fortes. Ses deux peintures qui représentent le jugement de Cambyse, datent de l'année 1598. L'église Saint-Sauveur, à Bruges, renferme des tableaux de sa main, où on lit les chiffres 1608 et 1609.

ébranlé : tous les artistes reconnurent leur suprématie jusqu'à la guerre de trente ans; Frédéric Herlin, Israël de Meckenen, Martin Schœn, Wohlgemuth, Albert Dürer, Lucas Cranach, Altdorfer, Holbein lui-même sont les vassaux intellectuels de nos deux grands peintres. Ils firent encore des miracles après leur mort; on peut dire que leur âme vivait dans leurs productions magiques, enchaînée par une espèce de talisman, et quiconque se mettait en relation avec elle était sûr d'être sauvé.

FIN.

TABLE.

	Pages.
AVERTISSEMENT.	V
CHAPITRE I ^{er} . — <i>Les Van Eyck</i> . — Opulence de Bruges à la fin du quatorzième et pendant le quinzième siècles. — Hubert et Jean naissent près des frontières alle- mandes. — Influences qu'ils subissent. — Ils trans- portent leur atelier à Bruges. — Première gloire qu'ils obtiennent. — Découvertes de Jean Van Eyck. . . .	1
CHAPITRE II. — <i>Les Van Eyck</i> . — Hubert et Jean Van Eyck sont distingués par Philippe le Bon. — Josse Vydt les charge de peindre le fameux tableau de Gand. — Description du tableau. — Mort d'Hubert et de Marguerite. — Jean Van Eyck se marie. — Philippe le Bon l'envoie en Espagne. — On place et inaugure l'Adoration de l'Agneau mystique. — Retour du peintre à Bruges.	29

CHAPITRE III. — <i>Les Van Eyck et leurs disciples.</i> — Jean Van Eyck communique son secret à plusieurs disciples. — Antonello de Messine vient le trouver. — Mort de Jean Van Eyck. — Antonello se rend à Venise et enseigne à Domenico la nouvelle manière de peindre. — Domenico est assassiné par Andrea dal Castagno. — Histoire du fameux retable de Gand. — Les Iconoclastes détruisent les productions des Van Eyck.	63
CHAPITRE IV. — <i>Les Van Eyck.</i> — Qualités d'Hubert Van Eyck. — Tableaux de sa main qui nous ont été conservés. — Manière de Jean. — Description de ses œuvres principales. — Tableaux demeurés en Belgique et en Hollande. — Tableaux du musée de Paris. — Ouvrages disséminés en d'autres lieux. — Parallèle des Van Eyck et des grands maîtres contemporains.	85
CHAPITRE V. — <i>Disciples des Van Eyck.</i> — Rogier van der Weyden, mal à propos surnommé Rogier de Bruges. — Sa biographie, sa manière; peintures de lui qui existent encore, tableaux perdus. — Goswin van der Weyden. — Antonello de Messine; fin de son histoire, caractère et description de ses ouvrages.	116
CHAPITRE VI. — <i>Disciples des Van Eyck.</i> — Pierre Christophsen. — Gérard et Jean Van der Meire; tableaux du premier, style de ses ouvrages. — Hugo Van der Goes; sa vie, sa manière, ses peintures. — Josse de Gand. — Le roi René d'Anjou. — Liévin de Witte.	152
CHAPITRE VII. — <i>Influence des Van Eyck sur la Hollande.</i> — Thierry Stuerbout. — Son séjour à Louvain. — Albert Van Ouwater. — Gérard de Saint-Jean, son disciple. — Peintres employés par Charles le Téméraire.	177
CHAPITRE VIII. — <i>Jean Hemling.</i> — Description de l'hôpital Saint-Jean. — Comment faut-il nommer Hemling? — Obscurité de sa biographie. — Traditions qui le concernent. — Durée probable de son existence.	

	Pages.
— Archives détaissées d : Bruges.	200
CHAPITRE IX. — <i>Jean Hemling</i> . — Caractère général des travaux de Hemling. — Détails de sa manière. — Ses plus anciens tableaux. — Châsse de sainte Ursule.	229
CHAPITRE X. — <i>Jean Hemling</i> . — Chefs-d'œuvre de Hemling. — Le Baptême de Jésus-Christ. — Le saint Christophe de Bruges. — L'Adoration des Mages, de la Pinacothèque. — Légende de saint Christophe. — L'Histoire de saint Bertin. — Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie. — Tableaux divers. .	258
CHAPITRE XI. — <i>Dernière période de l'École brugeoise</i> . — Jérôme Bosch ; sa vie, sa manière, ses ouvrages. — Érasme. — Cornille Engelbrechtsen ; biographie, ca- ractère de ses productions. — Décadence de Bruges.	276

574699 .



